د. أبواليزيد الشرقاوي

المعنى

سلطة المؤلف وسلطة القارئ

الكتاب: المعنى.. سلطة المؤلف وسلطة القارئ

الكاتب: د. أبواليزيد الشرقاوي

الطبعة: ٢٠٢٣

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)



٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة - جمهورية مصر العربية

هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

http://www. bookapa.com **E-mail: info@bookapa.com**

دار الكتب المصرية

فهرسة أثناء النشر

الشرقاوي ، أبواليزيد

المعنى.. سلطة المؤلف وسلطة القارئ/ د. أبواليزيد الشرقاوي

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

١٦٩ ص، ١٨*٢١ سم.

الترقيم الدولى: ٤ – ٦٦٤ – ٩٩١ – ٩٧٧– ٩٧٨

أ – العنوان رقم الإيداع : ١٥٣٥ / ٢٠٢٣

المعنى

سلطة المؤلف وسلطة القارئ



مقدمة

يشكل الحديث عن نظريات النقد ومناهجه إغراء ثقافيا تظهر نتائجه في وفرة الدراسات التنظيرية حول مناهج النقد ومدارسه والحركات الأدبية في العالم والحداثة وما تلاها من إفرازات ثقافية متلاحقة شكلت دوامة ثقافية هائلة، وفي مقابل ذلك ثمة ابتعاد عن ولوج المجال التطبيقي لهذه المقولات التنظيرية الشائعة، مما أوجد فائضا معرفيا في التنظير والتقعيد وعجزا في الدراسات النقدية التطبيقية الجادة، لأن غالب ما سيقابلك من دراسات نقدية تطبيقية لا تعدو كونها إعادة إنتاج لنفس الأفكار والمقولات التي تملأ الساحة الثقافية، وبعد الفراغ من مراجعة عشرات الدراسات التطبيقية ستكتشف أنك تدور في حلقة مفرغة قائمة على إعادة إنتاج نفس المنتج الثقافي الهش والمتواضع.

في هذا الصدد ستبدو قيمة الدراسات التطبيقية التي تحاول أن تكون جادة، بابتعادها عن تكرار نفس الخطاب النقدي الباهت، ومن هنا جاءت هذه الدراسات التي يضمها هذا الكتاب، مبتعدة قدر الإمكان عن الانخراط في التنظير والفلسفة الجمالية لتواجه النص، لاكتشاف جمالياته وأبنيته الفنية التي يقوم عليها.

في الفصل الأول محاولة قراءة المشهد الأدبي الذي يتوسطه الشعر وقد تأثر بالأجناس الأدبية والأفكار الثقافية مما زاد من ثرائه وفتحه على

مجالات للتجريب عديدة، وهنا بعض نماذج لهذه التحولات من خلال درس (حالة الشعر بين الفنون الإبداعية)

في الفصل الثاني طرح لفكرة بناء المعنى، وعلى من تقع؟ المبدع أو القارئ؟ وهي فكرة تحدث فيها الكثيرون من الناس، وفي ظني إن دور القارئ لا يقل عن دور المبدع في إنتاج الدلالة بعد أن بات إنتاجها عملية يشترك فيها القارئ والكاتب، وذلك من خلال مجموعة من النصوص، وفي حال كسل القارئ عن القيام بدوره ما الذي يحدث للنصوص؟

كنت وما زلت أرى أن سببا رئيسيا لحالة الارتباك الثقافي مع مناهج النقد الأدبي الحديثة يرجع إلى طبيعة تلقيها، وما يصاحب ذلك من محاولة استنباتها في تربة عربية بكل ا يحدث لها من تدجين وتشذيب كي تنسجم مع بيئتنا، وفي سبي الوصول إلى هذه النتيجة تحدث عملية تغريب للمصطلح عما وضع له، وستجد ذلك في الفصل الثالث بعوان: تدجين المناهج النقدية الحديثة، وكيف تعاملنا معها؟

وفي الفصل الرابع بعنوان: الإعلام وقتل الفكر اليساري، ملاحظة كيف أثرت المتغيرات التكنولوجية وسرعة التواصل على إجهاض الفكر، وذلك من خلال طرحه على وسائل تواصل جماهيرية والاحتكام إلى أذواق الغوغاء، وكيف يفسد هذا المسلك مسار الفكر وذلك من خلال دراسة حالة السيد القمني.

وفي الفصل الخامس حديث عن نظرية التلقي من خلال كتاب نظرية التلقي لمصطفى ناصف، وهو اختيار مقصود، لأن التلقي مازال غائما في

الثقافة العربية، ويحتاج إلى دراسات متلاحقة لضبط كيف نتلقى النصوص ونتعامل معها؟ ومن جهة ثانية لتأثير مصطفى ناصف في الوسط النقدي بكتاباته الظاهراتية التي يخرج فيها من النص إلى الفضاء الكوني، لتسلسل أفكار المؤلف وليس النص، وهي حالة تسيطر على عديد من المؤلفين العرب الذين يتخذون النص مفتاحا لعرض مبلغ ثقافتهم وقدرتهم عل التأويل

وفي الفصل السادس حديث عن البساطة والوضوح في عالم يبدو ضد الوضوح، وكيف حافظ السعيد عبد الكريم في وسط هذا العالم على كتابة نصوص جيدة تبتعد عن تقنيات التغريب والتجريب.

يندرج هذا الكتاب مع أعمالي السابقة التي حاولت أن تكون دراسات تطبيقية لملاحقة الظواهر الشعرية خصوصا والثقافية عموما، بعيدا عن الاستغراق في الثرثرة الثقافية والتعالم.

الفصل الأول

حالة الشعر بين الفنون الإبداعية

يمر الشعر العربي بحالة من "الازدهار" ربما لم تتح له من قبل. تعددت أشكال التعبير الشعري بين الوزن التقليدي الموروث وقصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، كما أن النمط التقليدي الموروث دخلت فيه كل التقنيات الحداثية من جهة اللغة والمحتوى والصياغة وفلسفة العمل الشعري نفسه، فأحيانا لا تجد فرقا بين نص عمودي وقصيدة نثر إلا من جهة الوزن فقط.

وغزت مقولات الحداثة وما بعدها العقل العربي، حتى الذين يتظاهرون باتخاذ موقف رفض من هذه المقولات فإنهم متورطون فيها بصورة ما، وأدى ذلك إلى اتساع الأفق الثقافي عند الجميع.

وساهمت منصات التواصل الاجتماعي في النشر، وتراجع احتكار مؤسسات النشر التقليدية لسوق الكتاب والمطبوعات، واستعاض عنها المبدعون بالنشر الالكتروني الذي يلقى استجابة وقتية، ومن تجاربنا فإن المدى الزمني الذي يستغرقه كتاب منذ قبوله في دار نشر كبرى وحتى ظهوره بين يدي القارئ يحتاج إلى سنة على الأقل، وأحيانا ينتظر الكتاب دوره في النشر سنتين وثلاثا، وقد لا يظهر إلا بعد اربع سنوات أو خمس، عكس ما تتيحه منصات التواصل الاجتماعي، ففي القوت الذي ينتهي

فيه المبدع من كتابة نصه يستطيع أن يرسله إلى قرائه الذين يتجاوبون معه حالا، وبعد مرور سنة يكون النص "قديما" وربما لا يلتفت إليه إلا الذين يبحثون عن هذا النص.

كما ساهمت منصات التواصل الاجتماعي في إضافة إمكانيات طباعية لم تكن متاحة من قبل، فظهر النص المتشعب Hypertex الذي يسمح لكاتبه بإضافة مؤثرات صوتية وبصرية وإشارات إلى كتابات أخرى، وتصبح "التعليقات" على النص الالكتروني أحيانا جزءا من النص، بل ر بما تضيف إليه وجهات نظر تجعل من هذا النص ذا أبعاد معرفية لم تكن متوفرة فيه بذاته بدون هذه التعليقات، وهذا أمر لم يكن متاحا من قبل استحداث منصات التواصل الاجتماعي.

لعل من الأمور المهمة في هذا الصدد الإشارة إلى فكرة "عدم امتلاك اليقين" التي نشرتها الثقافة العالمية، وأن "الحقيقة" نسبية، ورأيك يعبر عن وجهة نظرك لا أكثر، وبالتالي أتاح ذلك حرية إبداء الرأي والكتابة لكل شخص على منصات التواصل.

ومن الأمور المهمة في هذا الصدد دخول مستثمرين في النشر الخاص، فأصبحت فرص النشر الخاص هي المنفذ الوحيد لمعظم الأدباء، وهذا النشر الخاص جعل من وصول الكتاب إلى مستخدمه أمرا سهلا بالمقارنة بدور النشر الكبرى، والحكومية على وجه الخصوص، التي تجعل من النشر مهمة شبه مستحيلة.

لذلك إذا تحدثنا عن "ازدهار" الحركة الشعرية في هذا الوقت لا نكون

مبالغين، ويكفي أن تتابع الندوات والمنتديات والأمسيات التي يقيمها المثقفون للشعر، وستدرك أنه في حال انتشار كمي، قد نختلف حول قيمة كل هذا "الشعر"، لكن يتم تقديمه إلى المستهلك باعتباره "شعرا"، ويتعامل معه القارئ والمستمع بهذه الصفة، ولأن "حكم القيمة" أصبح غير مطلوب – بل ومعيب – في النقد الأدبي الحداثي، الذي يكتفي بوصف البنية أو الحديث عن الخطاب الشعري، أو دراسة الأساليب ، أو نحو النص، وما شابه ذلك، وفي هذه الدراسات تستوي كل النصوص، لأن الناقد لا يعنيه – في المقام الأول – أحكام القيمة.

ثمة أمران يجب الإشارة إليهما، الأول أن الثقافة العالمية تنحو نحو إزاحة الحواجز بين الأجناس الأدبية، وما يتبقى منها هو "النص" وليس النوع الأدبي الذي ينتمي إليه هذا النص، والكتابات حول تداخل الأنواع، بل وإنكار الأنواع، أكثر من أن تحصى، هذا هو الأمر الأول، والثاني أن غالبية من يكتب "الشعر" المعاصر ليس دارسا مختصا، ولا يفهم فكرة النوع أو الحدود التي تقيمها الأنواع، أو حتى تقاليد النوع، هذه التقاليد التي تبدو الكتابات الأدبية المعاصرة في حالة خروج ممنهج عليها، وهذا كله جعله الحدود بين الأنواع غائبة لدى غالبية من يكتب الشعر، فإذا وجدنا تداخل أنواع أدبية عند أحدهم، فهذا لا يأتي من فلسفة أدبية، أو قصد أدبي، أو أن الشاعر يرغب في تجريب أشكال كتابية – مثلا– قدر ما هو سوء فهم لطبيعة الأنواع الأدبية والحدود بينها.

بسبب كل هذا "يزدهر" الشعر المعاصر، ولعل هذا هو نفسه ما يجعل

الشعر معرضا لأزمة الذوبان في "الكتابة"، وبالتالي ستجد الكثير من النقاد يصف هذه الفوضى باعتبارها علامة خطر على مستقبل الشعر العربي.

ولعل الدراسات الإنسانية التي اتخذت من الشعر مادة للدرس ساعدت هي الأخرى على انتشار الشعر، فستجد علم النفس وعلم الاجتماع والإعلام والفلسفة والأنثروبولوجيا، على سبيل المثال، ممن ساهم في دراسة الشعر، ربما لم يكن هدفهم "نقديا" وكل دارس من هذه الحقول كان لديه هدف "غير نقدي" سعى إلى اكتشافه، لكنه – من حيث لا يقصد – ساهم في انتشار الدراسات عن الشعر.

من أجل كل هذا يعترف النقاد بوجود التداخل النوعي بين أجناس الأدب (بل والفنون عامة) في الشعر المعاصر، ولعل هذه هي الميزة التي اضافها الشعراء المعاصرون إلى الشعرية العربية على امتداد عصورها.

كثرت الدراسات النقدية حول هذا الموضوع وتستطيع أن تجد آلاف الدراسات حول علاقة الشعر بالسرد، أو العنصر الدرامي في الشعر، أو أثر فن السينما في الشعر، وبرغم ان الشعر هنا هو الشعر المعاصر إلا أن بعض الدراسين حاول استكشاف ذلك في تيارات شعرية قديمة، وفي هذه الحال يبدو التعسف واضحا في إرغام الشعر القديم (أو حتى الشعر الحديث قبل الشعر الحر) على أن يكون خليطا من السرد والشعر أو المسرح والشعر، وفيما يتعلق بالشعر العمودي فإن أغلب الراسات عن تداخل النوع فيه تلعب على فكرة الدرامية، وتذهب إلى ذلك معتمدة على ما في طبيعة اللغة (كلغة، وليس تداخل أنواع) من ألفاظ وأفعال تفيد

الخطاب، مثل "قال" أو بناء الكلام على هيئة وقائع يترتب بعضها على بعض، فيأتي الدارس ويجعل من هذه الظواهر "اللغوية" ظواهر "فنية"، ويزعم أن هذا استلهام لتقاليد فن المسرح أو القصة أو الرواية أو السرد عموما، وفي هذه الدراسات من التعسف ما فيها، لأن هذه "ظواهر لغوية" موجودة في الشعر منذ الجاهلية، وليس لها أدنى ارتباط بتداخل الأنواع.

نستطيع أن نقول – بثقة – إن استكشاف علاقة السرد بالشعر تغلب على هذه الدراسات، ولعل ذلك يرجع إلى طبيعة القصيدة المعاصرة التي مالت إلى قالب الحكاية، وتخلصت من تعدد الأغراض التي كانت سمة النصوص التراثية، وأصبحت تتوفر على غرض واحد، وبالتالي ظهرت فيها الوحدة، وتماسك النص بما يسمح للحديث عن مظاهر سردية، وبسبب كثرة هذه النصوص أصبح من العبث الإشارة إليها أو تحديدها، فلا يخلو عمل شعري من مظهر يعكس تواشج السردي مع الشعري في الإبداع المعاصر.

إن بحث "حالة الشعر بين الفنون الإبداعية" مشروع دراسات متعددة، وهو مشروع طموح جدا يحتاج إلى دراسات متعمقة وتفصيلية وهذا ما لا تسمح به المساحة المتاحة لهذه الدراسة، وبالتالي فلا مفر من الوقوف مع نص واحد في كل مجال من مجالات تداخل الأنواع، واعتبار هذا النص عينة تمثل آلاف النصوص الغائبة عن هذه الدراسة، ولكنها حاضرة في ساحة الإبداع الشعري.

سنبدأ بتكنيك مستمد من السينما، وهو المونتاج، الذي تم تطويعه

بمهارة شعرية فائقة وأنتج نصوصا مبدعة، وسنكتفي بجزء من نص طويل هو قصيدة الغبار للشاعر عبد المنعم رمضان. ومن حقل الفنون التشكيلية تم اتخاذ الشاعر مُحَمَّد سليمان الذي نحت من اللغة صورا وفنا، وتحولت اللغة معه إلى ما يشبه "الخامة" التي يشتغل عليها الفن التشكيلي، وبذلك يتحول الشعر – معه – إلى إبداع لغوي، أو ما أطلقت عليه "الشعر تجربة في اللغة". وكان لدراسات جاكوبسون عن الشعرية دورها البارز في دفع الشعر باتجاه الإعلام ونظرياته، وهو يتحدث عن الوظائف اللغوية، والشعر باعتباره مرسلة، ومن ثم أثرت نظريات الاتصال communication والاعلام، بدورها على الشعر العربي المعاصر، فأنتجت أشعارا لا يمكن فهمها بعيدا عن الإنجازات المعاصرة في قراءة الصور، وبالتالي توقفت مع "الإعلامية" باعتبارها أحد أهم مولدات الشعرية في الوقت الراهن في كل الشعر المعاصر تقريبا، الذي كف فيه عن الفهم الموروث للعلاقة بين اللفظ والمعنى، وأعتقد أن التوفّر على دراسة مظاهر الإعلامية في الشعر المعاصر يميط اللثام عن الكثير من أسرار الشعرية المعاصرة، واخترت بضعة نصوص من ديوان "فقه اللذة" لحلمي سالم تكشف عن التداخل بين الشعرية والإعلام ونظريات الاتصال. أما "القصيدة اللوحة" فهي تمثل قمة التداخل النوعي بين عدة تكنيكات مستمدة من أكثر من نوع أدبي، وهي نمط من الشعرية بدأ يغزو الكتابات المعاصرة، ولذلك وقفت مع نص من ديوان حديث الظهور احتاط له صاحبه كثيرا كي يحقق هذه الجماليات التي توخاها. والنص المختار هنا من ديوان "أرعى الشياه على المياه" للشاعر رفعت سلام.

وعلاقة الشعر بالسرد، والتي تمثل أوسع أبواب التداخل بين الأنواع الأدبية، وقفت فيها أمام نص دال للشاعر أحمد نبوي، لبيان وجوه التداخل الثري بين الشعري والسردي. مع التأكيد على أن هذه الوقفات السريعة مع نماذج لتوضيح حالة الشعر بين الفنون الإبداعية ليست كافية، وإنما هي إشارات إلى موضوع كبير يحتاج إلى وقفات متأنية.

الدرامي والشعري في القصيدة المعاصرة

شكلت الدراما وتقنياتها مصدرا من مصادر بناء الشعرية، وساعد على ذلك انتشار تكنيك تيار الوعي في الأدب العالمي والاعتراف به، ولأن تقنيات تيار الوعي هي في الواقع مستخدمة في السينما فقد ساعد ذلك على أن يتجه الشعراء إلى تقنيات السينما، مثل: الفلاش باك والقطع والكلوس اب والتداعي الحر والمونتاج، ولعل المونتاج يكون التكنيك الأكثر مناسبة للشعر من بين هذه التكنيكات التي تناسب الرواية أكثر من الشعر، ولذلك يمكن ملاحظة المونتاج في أغلب نصوص الشعرية المعاصرة، بل إن دواوين كاملة لا يمكن فهمها إن لم نأخذ في الاعتبار أن الشاعر يقتبس تقنية المونتاج من الفن السينمائي ويعيد بناء نصه وفق وعي بأسس المونتاج، ولعل قصيدة الغبار للشاعر عبد المنعم رمضان نموذج لذلك، وسنكتفي بجزء منها لطولها.

المونتاج

في المدونة النقدية الحديثة صار الحديث عن "تداخل الفنون" أمرا معتادا. وفي الشعر الحداثي ثمة إشكاليات لا تحل إلا باستعارة جهاز نقدي

من خارج حقل الشعر. وكما في قصيدة الغبار، "يتضح لنا من أول وهلة أنه ليس ثمة ترابط أو تلاحم بين الجمل في النص، وكأن كل جملة تمثل عالما مستقلا عن العوالم التي تمثلها الجمل الأخرى، ولكن ألا نستطيع أن ننظر إلى النص كمونتاج. ولكن ألا يبدو لنا في نفس الوقت وكأنه هذر وهذيان"(١). هذا الاقتباس من عابد خزندار، يتحدث عن نص الحداثة عموما، وليس عن الغبار تحديدا. وقد أصبحت هذه سمة عامة لشعر الحداثة، من ثم يكون الاحتماء بتكنيك المونتاج حلا لهذه الإشكالية. وردَّ عابد خزندار استيراد المونتاج إلى الشعر. رده إلى دريدا وهي فكرة "تحل عنده محل المحاكاة عند أرسطو، والكتاب الواقعيين. ومن المعروف أن البنيويين رفعوا فكرة المحاكاة، ..، وقرروا أن المشار إليه أو المرجع وَهْمٌ، فجاء دريدا وأعاد الوجود إلى المشار إليه، ولكن بشكل غير مباشر، بحيث لا تصبح الكتابة وصفا مباشرا للواقع. وهذا على أية حال مستحيل. وإنما مونتاج تصويري له" (٢). والمونتاج في أبسط تعريف له "هو عبارة عن تنسيق وتوليف اللقطات المختارة الصالحة، بما في ذلك من تصميم الانتقالات بين المشاهد"(٣).

وتخضع قصيدة الغبار لعملية تنسيق وتوليف، حيث تعتمد على تتابع الصور. كما في مطلع النص على سبيل المثال:

ماذا إذا منحت نفسي هدأة

ماذا إذا جلست وحدي في ركن من الأركان، أنفخ الدخان من أنفي،

وأدهن الوقت بما يليق به.

وأكتري نولا يصح أن يصير غاية

ماذا إذا حلمت وحدي، بالذي يكون، هاربا، كخطوتين من آثار أقدام، وراءها مشت، محارة تسكنها الفوضى، وكلبُ صيد، واستباحها الفراق، فاختفت، كأنها أسلحة الموتى، تضيء عندما يختلط التراب بالعناصر الأولى، ويستطيع الماء أن ينشع مثل الحزن، يغسل الحلمَ ويصطفيه، يشتري له فما وإصبعين، يرسمان ساحة خالية من الأصوات،

هذه مجموعة "صور ـ لقطات" متجاورة. وحشدها معا ـ هكذا ـ "يخلق فيما بينها مجموعة من العلاقات المتشابكة. علاقات تتصل بالفكرة وعلاقات تنشأ عن طول هذه اللقطات وعلاقات تتصل بالحركة المادية، وبالشكل" [٤]. إن مراكمة السؤال بـ "ماذا" يخلق شعورا بالضيق والعبثية، وهو إيحاء لا نحصل عليه دون تتابع الصور، كما أن التلاعب بطول جملة الأسئلة حيث ماذا الأولى، تحتل سطرا واحدا، والثانية ثلاثة، والثالثة ستة، وبالتالي ثمة نمو في الحدث، وداخل كل سؤال صيغ الفعل، وفي المقطع كله (٢٢) فعلا بين ماض ومضارع، وهذا يؤثر على الشعور بالحركة وأنها تتردد بين (الماضي ـ الحاضر)، ومن شأن هذا – بلغة أهل المونتاج – أنه يوجه أفكار المتفرجين (المتلقين) ويخلق تداعي المعاني في أذهانهم.

وفي المونتاج السينمائي "لقطات كبيرة؟ مقابل "لقطات صغيرة". وهذا موجود بوفرة في قصيدة الغبار، وفي تكنيك بناء الصور الشعرية، حيث التركيز على شيء ما أو تجاوزه أو حشره ضمن صورة عامة. ويمكن ملاحظة ذلك بالرجوع إلى هذا المشهد:

ماذا إذا ادعيت أن كل هذه الأشجار، كانت بذرة واحدة وأن كل
هذه النساء، آهة واحدة، وأن رحلتي من آخر البيت إلى الردهة،
كانت خطوة واحدة، وأن كل –العالم استوى، في برهة، لكي
تضمه ساقان، شفّتا، والتفّتا، تخبئان قبة واحدة،

هنا أربع صور، (كل الأشجار بذرة واحدة) و(كل النساء آهة واحدة) و(رحلتي خطوة واحدة) و(العالم استوى في برهة). هذه أربع صور تم استخلاصها من المقطع. تتجاور فيما أطلق عليه إيزنشتين "فكرة الصراع المونتاجي كطريقة لربط الأجزاء المأخوذة من الواقع، فجمع حادثتين مختلفتين يخلق واقعا جديدا" (٥). وهي صور شبه متساوية في الطول، وقائمة على التركيز والإيحاء، ثم تأتي الصورة التالية (لكي تضمه ساقان) وعند هذه الصورة تحدث الإطالة لتستمر من منتصف البيت الأخير لتستمر في أربعة أسطر بعد ذلك:

وتعلنان أن صدأ الحرير ممكن، وأن لحظة واحدة هي التي تبقى،
لكي تؤمنا الطيور، أو نؤمّها، أو ربما معا نصطف دونما شوق إلى
منزلة. ودون مهنة، سوى أن نستريب في أرواحنا، نلفها بالعرق
الرائق، نستعجلها

وأكد كوليشوف على أن "الصورة يمكنها أن تستمد دلالة خاصة من مقابلتها بصورة أخرى. وأن ترتيب الصور هو الذي يخلق الشخصية العاطفية للمشهد، وعندما يقوم المخرج بوصل قطع السيلولويد [يمكن التفكير في الشاعر وهو يصل هذه الصور الأربع بالصورة الخامسة، وكل

واحدة من مجال مختلف] فإنه يخلق مسافات سينمائية ليس لها أدنى صلة بالواقع، فهو يجمع عددا من المناظر أو اللقطات التي تم تصويرها في أماكن متفرقة ويوحد بينها لتبدو كأنها تدور في مكان واحد، وبفضل هذه القدرة على إلغاء المسافة بين الأشياء المختلفة، فإن المسافة السينمائية لا تعدو أن تكون وسيلة للربط بين عناصر حقيقية متفرقة سجلتها الكاميرا، وهو ما اسماه كوليشوف، بـ "الخلق الجغرافي"(٦). وهكذا يعيد الشاعر بناء "مشهد" الكون من حاصل جمع هذه الصور خالقا "جغرافيا شعرية" جديدة.

إن إعادة توزيع الصور في قصيدة الغبار هي تفسير للواقع، أو بعبارة أخرى انعكاس للطريقة التي يفهم بها الشاعر الواقع. وهذا ما أكد عليه المخرجون السوفيت، حيث رأوا انه "لكي تحافظ القصة السينمائية على تأثيرها باستمرار، فمن الضروري أن تضيف كل لقطة شيئا جديدا محدودا، وبوضع سلسلة من اللقطات إلى جوار بعضها فإن تسلسلها يظهر لنا معنى جديدا. فالمعاني تنتج من تجاور اللقطات وتجميعها من أجل تحقيق تركيز درامي يؤدي إلى زمن جديد، هو الزمن الفيلمي، وهو زمن ينتج عن سرعة التلقي ويرتبط بحجم وديمومة العناصر المختلفة التي اختيرت لتمثيل الحركة فيلميا، وليس الزمن الحقيقي"(٧).

وفي المونتاج "من الممكن لصق أجزاء من فيلم ما فينتج عن ذلك مشاهد لا تختلف فحسب من ناحيتي الزمان والمكان، وإنما من ناحية المضمون أيضا" وفي قصيدة الغبار سنجد:

١. هل من شاهد
٢. جسدي حدودي
٣. –لم يشأ أحد من الأطفال
٤. أن يتقبل الأرض الخراب
٥. ولم تكد أغنية أخرى
٦. تدارُ على الجرامافون
٧. إلا واختفت شفةٌ
٨. وحلّت غيرها شفتان
٩. تفتران
١٠. عن وقت
١١. هو الوقت الذي أبغيه
١٢. من منا سيبتكر الطيورَ، ويخلط الحناءَ بالأفلاك والنعناع،
١٣. هل ستقام تحت جفوننا، نافورة للذكريات الغفل، أم أن الغواة
١٤. هم الذين هناك، أرجلهم سيوف الله، واستيقاظهم يبدو كما لو
١٥. أنها سقطت طيور المن من أحلامهم، وتآكلت في الريح
١٦. ما زالت لدى الأشياء آونة، لتحيا مرة أخرى،
١٧. وتفرد ظلها للنور، كي يمتص عنها الموت، يغسلها، فقط فيما
١٨. ينام الليل، سوف تصالح الأشياء أنفسها، وتستلقي
١٩. على مهل، ولكن ربما يحتاج هذا النور أن يقوى وأن يختاره الشاعرُ
٢٠. حتى تستدير الريح نحو الأرض أو تمضي
٢١. وفي أطرافها كتب معلقة
٢٢. وإزميل
٢٣. لعلي ذات يوم اشتري الأحلام، أرصفها، وأبني فوقها برجا
٢٤. عليه خرائط الأجساد، مازالت يدي تحتزّ من عنقي، صراخا
٢٥. يشبه الماضي، ويشبه ذلك الوقت الذي أبغيه
٢٦. هل حقا
٢٧. تكون الأرض مزرعة لغير الأرض. قال الشيخ
٢٨. أحذية. يقول سواه

٢٩. صوت طفولة أخرى
٣٠. ومن أقوالهم
٣١. رمانة، تفاحة، بصل وثوم
٣٢. غرفة الديدان
٣٣. أكليل الهلاك
٣٤. صفيحة الموتى
٣٥. قرين دائم للباه
٣٦. إبريق من الفخار
٣٧. عش البلبل الخشبي
٣٨. من أقوالهم:
٣٩. علم الديالكتيك
٤٠. جسم عائم في الماء
٤١. ما يبغضه الله ويعشقه الشيطان
٤٢. مومسة
٤٣. سرير الكون
٤٤. أسفنج
٤٥. تراب آكل للروح
٤٦. هل حقا
٤٧. يكون الشعر مزرعة: يقول الشيخ
٤٨. أحذية: يقول سواه
٤٩. من أقوالهم: علم الديالكتيك
٥٠. هل من شاهد
٥١. جسدي حدودي
٥٢. لم يشأ أحد من الأطفال
٥٣. أن يتقبل الأرض الخراب
٥٤. ولم تكد أغنية أخرى تدار على الجرامافون
٥٥. إلا واختفت شفة
٥٦. وحلت غيرها شفتان تفتران
٥٧. عن وقت
٥٨. هو الوقت الذي أبغيه (ترقيم هذا المشهد من وضعي لتيسير الدراسة)

ثمة إعادات لمقاطع كاملة، مع إجراء بعض التحريف البسيط عليها، أو بتكرار أجزاء من المقطع كما هي، كما في (١:١١)، إذ تتكرر في (٥٠: ٥٨) مع تعديل واحد، إذ جَمَعَ السطرين (٨٥و٨٦) معا في (٥٤). وهذا إجراء بلاغي يمكن رده بسهولة إلى المونتاج، حيث يطلقون عليه "المونتاج الإيقاعي" Rhythmic Montage وفيه يتم الحصول على التوتر الشكلي بزيادة السرعة عن طريق تقصير اللقطات وتكرارها ثم زيادة تقصيرها"[٨]. ويمكن ملاحظة ذلك في الأبيات (٢٧ : ٤٥) وكيف تتكرر بطريقة اختزالية في الأبيات (٤٧ : ٤٩)، والصورة الأولى عن الأرض، والثانية عن الشعر، حيث تقدم الغبار صورة للأرض تتكون من عشرين بيتا، يمكن قراءتها بأنها إعادة توزيع وفق آليات المونتاج، حيث يتم القطع وفقا للموضوع (بحسب المصطلح التقني للمونتاج)، و"يقوم على تأكيد الترابط بين مدركات ذهنية معينة بغض النظر عن التواصل بين الزمان والمكان الحقيقيين، وهو ما يسمى (أيضا) بمونتاج العلاقات، ..، ويتم الربط بينها على أساس الفكرة الموضوعية وليس السرد الروائي المتصل"[٩]. وفي السرد السينمائي يسمونه "التعاقب البنائي"، وهي "عناصر خاصة تؤلف بينها داخل إطار السرد وحدة بنائية محددة تشكل ما يشبه الفقرة، أو المقطع السردي متوالية أو تعاقب السرد" . كذلك يمكن رد هذا الإجراء إلى التراث كما في الموشحات – مثلا–حيث يتكرر المطلع في الختام لينهي سياق التداعي.

وفي قصيدة الغبار ليس ثمة ما هو أفضل من هذه النهاية التي تتكرر فيها الأبيات (٥٠: ٥٨) وهي نفس الأبيات الواردة من(١ : ١١)

بسبب من طبيعة النص نفسها. حيث إن النص كله انثيال من التداعيات، فكيف تكون النهاية، إن لم تكن هكذا؟ إن الموضوع غائب (أو شبه غائب)، ومن ثم يصعب (إن لم يستحل) تقدير المبدأ والوسط والمنتهى وفق قانون العلاقات. وحتى داخل هذه اللوحات (المقتربة من السريالية) فإن قراءتها لا تتم إلا من خلال زحزحة يمارسها المتلقي من أجل ربط مشهد بآخر، لم يكن يجاوره، ولم يكن بينهما علاقة.

تداخل الشعري مع الفن التشكيلي

يعتمد الفن التشكيلي على الإدراك البصري تحديدا، لتحفيز المتلقي من خلال تجربة بصرية لاستحضار شعور ما، ومن بين مدارس الفن التشكيلي يمكن التركيز على المدرسة التعبيرية التي تخلق انطباع الفنان عن المشهد أكثر من نقله وتصويره بشدة، وفي هذه الحال تبدو رؤية الفنان خاضعة لخياله.

وفي الشعر فإن المقابل لذلك هو رسم الصور الشعرية، ويلعب مفهوم المحاكاة دوره في نقل "الحقيقة" الواقعية من منظور شعري، لكن مع الحفاظ – قدر الإمكان – على الحقيقة، وعلى هذا جرت الشعرية العربية باستثناء الشعر المعاصر، الذي أعاد بناء الصورة مستفيدا من معطيات الفن التشكيلي ومدارسه الانطباعية والرمزية والتعبيرية والدادية والسريالية والتجريدية، وأحدثت هذه الأفكار المنقولة من مجال الفن التشكيلي إلى عالم الشعر تحولا مهما في مسار الشعرية، ظهر ذلك من خلال رسم صور شعرية جديدة على الذائقة العربية، وتمت صياغة العالم من جديد في صور

شعرية جديدة لا تقوم على المحاكاة، ومثلت تجربة مُحَمَّد سليمان نموذجا على ذلك، وهذه وقفة مع إعادة بناء الصور الشعرية لديه من خلال بناء الصورة في ضوء مقولات الفن التشكيلي.

-الشعر تجربة في اللغة

اهتم المخيال الشعري الحداثي بصنع صور خارج إطار التخيل، عن قصد. وحاول الشعراء السير في هذا الدرب إلى مداه، وكان هذا تجديدا نوعيا في الشعرية العربية، وإذا كان الشعراء التراثيون يحاربون هذا الصنيع بدعوى المغالاة والاستحالة فلم يكن في ظن شعراء الستينات – وكذلك الخمسينات – الخروج على هذا التصور التراثي، لقد كانوا ورثة التراث في صنع الصورة التي تعتمد على مفهوم المحاكاة، وهي محاكاة بصرية في الغالب الأعم. ولعل غياب "الموضوع" في مرحلة تالية، كان الدافع إلى ذلك حيث بدا أن لغة الشعراء المعاصرين تخلق "عوالم ممكنة" هي عالم القصيدة، وليس العالم الخارجي الذي تتوسط المحاكاة بينه وبين القصيدة.

دفع التركيز على هذا الملمح باعتباره أحد أهم مولدات الشعرية إلى الوصول باللغة (وبالصورة تحديدا) إلى أقصى مراحل بنائها، وأنتج الشعراء قصائد (وبضعة دواوين) ليست إلا تجارب لغوية تهدف إلى انتهاك الطاقة التوصيلية للغة وجعلها عاجزة عن التوصيل تماما، ونجحت بعض هذه المحاولات والأخرى قطعت شوطا في هذا المضمار لا بأس به، ويمكن الإشارة في هذا الصدد إلى دواوين: (آية جيم) و(حليب الرماد) و(حجر يطفو فوق الماء) والعديد من القصائد التي كان همها التركيز على (غياب

إيصال الرسالة) حتى تبدو القصائد هي ما هي عليه، إنها هدف في ذاتها. وثمة دراسات عدة لرصد غياب المرجع وكيف ضغط الشعراء على اللغة مما أفرز – أحيانا– "هجرة الدوال لمراجعها المرجعية نهائيا ودخولها دائرة الاحتمالات الإنتاجية التي ترتبط بالمتلقي أكثر من ارتباطها بالمبدع أو الإبداع"(١٠).

صرّح بعض النقاد بأن ذلك يرجع إلى أن هذا الشعر لا يعتمد على "تجربة شعرية" بالمفهوم التقليدي للتجربة، قدر ما هو "تجربة في اللغة"، إنه "شعر ذهني" ألعاب لغوية، وكان محمود أمين العالم ممن صرحوا بذلك مرارا، وأكد على أنه "يتحول الشعر أحيانا إلى أشكال خالية من دلالاتها، التي يحملها معجمها اللغوي وتراثها الثقافي، ودون أية إضافة إليهما، وقد يتحول إلى علاقات متشابكة أفقية أو رأسية، لا يوحّدها رباط معنوي كلي، اللهم إلا بخروجها على منطق الترابط التقليدي دون أية دلالة جديدة"(١١).

يقول مُحَمّد سليمان في (مملكة٣)

باب

وطاولة

وسلم يفضي إلى المجهول

بدلة للصيف

معطف لإبر الشتاء

موقد في آخر الممر فوقه آنية

وفي الجراب الخبز

لوحة في ركنها يمامة

ومرأة في القلب حولها الجنود

عينها مسكونة باللغز

ثديها مكوّر

وشعرها البني يمسك الفَراشَ

للجنود حولها خنادقٌ .. !!

لكنها تطل كي تضاحك الذي غوته

في المساء ..

عندما يخبئ الإله خلف ظهره المصباحَ،

تنحني ..

وتدعك العينين ص١٤٣

هذا جزء من قصيدة تقع في (٤٨) سطرا شعريا. الأبيات الثمانية الأول من هذا الشاهد شذراتٌ مجموعة لا تربطها علاقة موضوعية أو عاطفية بسبب غياب (التجربة الشعرية) بالمفهوم القديم. فالشاعر هنا (يخلق) تجربته أثناء الكتابة من خلال هذه (الفوضى) التي أباحت جمع (باب – طاولة – بدلة – معطف – موقد – الخبز– لوحة) فإذا أمكن

تقدير علاقة ظنية بين المفردات الثلاثة الأولى (باب– طاولة – سلم) باعتبارها تنتمي إلى وحدة واحدة وهي البيت، فإن هذا التكلف لا يضم (بدلة – معطف) إلا بعلاقة مفتعلة ولتكن احتواء البيت على البدلة والمعطف، وهذا ما لا تصرح به القصيدة، ولا يفيد – حتى – في تأويل القصيدة، بل إن وجود هذه المفردات في حال انعزال هو ما يعطي القصيدة مقدرتها على التكثيف الشعوري وزيادة المقدرة على الإيحاء، فهنا (تخلق الفوضى الشعر)، وهذا الخلق هو بديل (التجربة الشعرية) بالمعنى المعتاد.

من البيت التاسع في الشاهد تظهر في المشهد لفظة (مرأة) وهذه (المرأة) كما يتضح من البيتين ٨و٩من الشاهد تتوسط قلب اللوحة المشار إليها في البيت٨، ويعني ذلك أنها رسم تصويري، لكن الشاعر يتناسى أنها جزء من لوحة مثل اليمامة في البيت٨ ويستفيض الشاعر في رسم تداعيات حتى يصل إلى وضع حيوي في البيت١٤ فإذا بها (تطل كي تضاحك الذي غوته، في المساء) وتشغل هذه المرأة أبيات القصيدة من ٩إلى٤٢ من القصيدة وفي البيت ٩ فإن اللوحة رسم (مرأة في القلب حولها الجنود)، واستطرد الشاعر في الحديث عن المرأة، كما مر، ليظهر (الجنود) في البيت٤٣ (يطلق الجنود شمسهم)، فإذا بالمرأة تختم القصيدة هكذا:

فتهجر الفراش

تتقي بورقٍ

وتحتمي براية الموتى

إن غياب التجربة، كما سبق، جعل النص تجربة في اللغة. ميّزَ عبد السلام المسدي، في هذا الصدد، بين الشعرية المعاصرة، وما سبقها، وأسمى ما سبقها (شعرية النسق)، وهذه أسماها (شعرية غير النسق) وانتهى إلى أنه "مع الشعر النسقي تنشأ اللغة ذات القوة الجاذبة ومع الشعر غير النسقي تنشأ اللغة ذات القوة الدافعة"[١٢]، وتفسير ذلك أن شعرية القصيدة الماضية (النسقية) شعرية سابقة لها متضمنة فيها، وشعرية القصيدة الجديدة شعرية متضمنة فيها لاحقة عليها. ولأن قصيدة الشعر النسقي كيان مكتمل، فإنها تستدعي القارئ إلى عالمها الذاتي المكتمل، حيث اختصاصها بنظامية الدلالة المرجعية وكلها في القاموس بمختلف الاحتمالات المرصودة لديه، أما في هذه القصيدة فإن الانفراد متحقق، كما يرى المسدي، في استقلالها بنظامية الدلالة وأغلبها يخرج عن المعجم لأن قاموسها متولد في تركيبها النحوي أكثر مما هو متولد من مرجعيتها المعجمية.

نحن– إذن، إزاء مرجعية معجمية غير مرادة وغير مقصودة، وهذا هو المعنى الشائع الذي صاغه ريفاتير: "الشعر لا يعني ما يقول"، أي الإشارة المعجمية، ولكنه يعني (الإشارة المقامية)، أو ما يشيع باسم الدلالة الإيحائية. وهذا "ينبع من إدراك حداثي لمهمة الدوال الإفرادية، وهو إدراك لم يعد قانعا بأن الدال مهمته أن يستدعي مدلوله، أو لنقل إنه يتحول بنفسه إلى مدلول حسب الوظيفة الإشارية، كما لم يعد راضيا عن وظيفة تفجير المشاعر والعواطف حسب الوظيفة التأثيرية، فالدال أصبح مالكا لكينونة ذاتية على مستوى البناء الشكلي أو الصوتي، وعلى مستوى

المردود النحوي أو المعجمي"[١٣].

وعندما تغيب (التجربة الشعرية) بالمعنى المتعارف عليه، كما سبق، ويتحول الشعر إلى تجربة في اللغة فإن ذلك يستدعي بنية مجاز مكثفة تعوض غياب التجربة. فإن لم يقدر الشاعر على تعويض ذلك بالاشتغال المجازي وخلق (عالم مفارق) يساهم القارئ في استنتاجه، عندئذ قد تواجه القصيدة بعض الإشكاليات، كما في قوله:

سوف يشد فساتين من سُحُب للبنات

ومن شجرٍ مُدْبِر يستعير عصافيرَ

يوما كلابُ الفتارين سوف تعض يديه

ويوما سيزحف بين شتاءين مزدحما بالقوارض

ناوِله شمسا

ربما يتذكر بحرا غفا ذات يوم على كَتْفِهِ

ربما يتذكر تلّاً جليلا

وكعبين كالقمرين

لأبراجه سُلّمٌ

وللبحر سور

وكلب من الصلب ينبح

لكنه سيكوّم في كمه الطيبات ويطفو

لكي يتنفّس

يلمسه مَوْزُ الأصابع

أو يتحسس فروَ ثعالب مائيةٍ

هكذا

سيرصّ مراياهُ

ينسج من شارعٍ جوربًا

فهنا لم تنجح الإثارة المجازية في تعويض غياب التجربة، وبالتالي تتراص الصور، والحديث عن (شخص ما) لا يكشف الديوان عن هوية حقيقية له، ويبدو هذا الشخص في حالة مزاجية غير طيبة، وكأن هذه أفعاله حالئذ.

لم ينجح الشاعر في جعل مجازاته تنقل الأعماق الخفية لموضوع القصيدة (شخص ما)، ولذلك تظل الصور المتراصة مجرد لقطات، أشبه بمونتاج لعدة أفعال ماضوية ومستقبلية تتداخل، فهو سوف يفعل كذا (مستقبليا) و(ربما يتذكر) من أفعال الماضي كذا وكذا، ويتم المزج بين الحاضر والماضي والمستقبل بصورة واضحة تغيب عنها اللمسة المجازية الموظفة جماليا، ومن ثم تبدو هذه الصور ضعيفة في هدفها أكثر مما هي إيجابية. وإذا كانت ميزة شعراء السبعينات في مثل هذا السياق تتمثل في مقدرتهم على خلق صور لا يمكن تخيلها بصريا، كما مر، فإنه في حال إخفاق المجاز في تعويض غياب التجربة تظل الصور بصرية، وتظل في دائرة

إمكان تخيلها بصريا، ويمكن أن تراجع الشاهد وستجد أن كل صورة فيه تقوم على نفس المنطق الاستبدالي (شبه كذا بكذا وحذف كذا وأتى بشيء من لوازمه ...)، وللتمثيل يمكن النظر في مطلع الشاهد (سوف يشد فساتين من سحب للبنات) و(من شجر مدبر يستعير عصافير) و(يوما كلاب الفتارين سوف تعض يديه) .. الخ، فهذه كلها صور بصرية تقوم على المفهوم الاستبدالي وأن الاستعارة في اللفظة، وتظل الصور مضافة إلى بعضها بمنطق الجمع، وسأستعير ما قاله ج.م. تريفليان عن شعر ميردث: "عندما يفشل ليس لافتقاره إلى الخيال بل لكثرته. فاستعاراته تجاهد أحيانا الواحدة تلو الأخرى، مثل حيوانات في حفرة يجرح بعضها بعضا في كفاحها من أجل البقاء"

نظرية الاتصال والإعلام واثرها على الوعي الشعري

أعلت نظرية الاتصال من "الاتصال غير اللفظي" وأصبح الاتصال اللفظي أحد وجوه الاتصال، ومن ثم دخلت وسائط كثيرة لتحل محل اللغة ومن ثم تم تعديل كثير من الأفكار الموروثة عن التواصل نفسه، فقد لعب نموذج ارسطو في كتابه الذائع "فن الخطابة" الذي ذهب فيه إلى أن البلاغة (وهي تقابل اليوم: الاتصال) هي البحث عن جميع وسائل الإقناع المتاحة، لعب هذا النموذج دورا كبيرا سيطر على الثقافة الكلاسيكية حتى ظهرت نظريات الاتصال الحديثة وأحلّت النماذج التفاعلية في الاتصال (ثنائية الاتجاه) محل النماذج الخطية (أحادية الاتجاه) وأصبح الاتصال "عملية" يشارك فيها المتلقي بدور لا يقل أهمية عن دور المرسل نفسه.

انتقل هذا الوعي الثقافي إلى الشعرية المعاصرة فأنتجت نصوصا محملة بهذا الوعي ولا يمكن فهم جوهرها دون الاعتماد على خلفية معرفية من مجال نظريات الاتصال والإعلام، وأي قراءة لهذه النماذج في ضوء البلاغة القديمة، أو المجاز القديم تهدر القيمة الأدبية في هذه النصوص، ومن ثم تحتاج إلى وعي يشايع الوعي الذي تم لإيجاد هذه النصوص في ضوئها، وسيظهر ذلك من تحليل هذه المقاطع المستمدة من ديون حلمي سالم (فقه اللذة).

-الإعلامية Informativity

تدور الإعلامية Informativity على بحث عامل الجدة مقابل عامل التوقع في النص. ولأن "الشعر هو التشديد على المرسلة لحسابها الخاص"[١٤]، يتوجّب على منتجي النصوص الشعرية "انتزاع اهتمام خاص بأساليبها، مما يفرض عليهم إنفاق قدر ملحوظ من الانتباه والعناية على إجراءات الاختيار"[١٥]. يتعلق الأمر بمثل هذا السؤال: "ما الموضوع الذي يجب أن يُختار لمنطوق الجملة اللاحق، أو بتعبير آخر: وفق أي مبدأ تُختار الموضوعات المفردة في تتابع في منطوقات، ما العلاقة المتبادلة بين الموضوعات في إطار فقرة وما علاقتها "بالموضوع الأساس" لهذه الفقرة[١٦]"؟. وتعلي النصية من شأن الإكمالات الأقل احتمالا، وكما يقول دي بوجراند صراحة (على الكاتب أن يجعل توزيع الانتباه مقصورا على العمليات التي تتناول المادة المتاحة المثيرة للانتباه، دون غيرها، أي على المادة التي لا تقبل التوقع[١٧]". فإذا كانت الوقائع المسرودة مما يتوقعه المرء فهذه إعلامية "من الدرجة الأولى" وتتصف "بأنها وقائع

مبتذلة[١٨]". وفي المقابل فإن "المحتوى غير المحتمل في الهيئة غير المحتملة"، فهذا هو الإعلامية من الدرجة الثالثة، ويكون "دائما متسما بصعوبة الإجراء ومثيرا للجدل الحاد[١٩]". وبين هذين المستويين مستوى وسط (محتوى غير محتمل في هيئة محتملة) أو (محتوى محتمل في هيئة غير محتملة) وهذا هو المستوى الثاني.

ويؤكد دريسلر وبوجراند على أنه "يعثر المرء على إعلامية من الدرجة الثالثة في الوقائع التي تبدو لأول وهلة خارجة بعض الشيء على قائمة الخيارات المحتملة. وهذه الوقائع قليلة الحدوث نسبيا وتتطلب قدرا كبيرا من الاهتمام وموارد المعالجة، غير أنها تكون في المقابل أكثر إمتاعا[٢٠]".

تتحقق الإعلامية بوسائل عدة، نركز على أهم ما ورد في ديوان فقه اللذة لحلمي سالم.

أ-الانقطاعات والفجوات

والانقطاعات هي إكمالات نصية فيها تبدو تشكيلة ما خالية من المادة (حسب دريسلر وبوجراند)، أما الفجوات فهي "اللا تساوق الأساسي بين النص والقارئ، ..، فالافتقار إلى موقف مشترك وإطار مرجعي مشترك يماثلان "اللا– شيء" .. إن اللا تساوق و اللا – شيء هما شكلان من اشكال الفراغات اللا محددة والتكوينية[٢١]".

ويمكن مراجعة ذلك من هذا الشاهد :

قلت لك: اتخذ ركنا لكي أقص مسرى الجنين

فلماذا تكاثر الحقوقيون في بلادي؟

كنتُ مبتلة حينما دق بابي سمندل

ونيلي ليس لعجول الصحراء كما قال فرعون الحجازيين

هنا ثمة محاولة مقصودة لإعاقة القارئ عن الفهم من خلال خفض الحبك Cohesion بين الجمل، تبدو العبارات الأربعة التي تكون الشاهد وكأن كل واحدة منها عالم مستقل، وبالتالي "نتحول من إساءة الفهم إلى عدم القابلية على المعرفة(٢٢)" ويكون مستقبل النص بحاجة إلى البحث فيما سكت عنه النص، ويعتبر علم النص ذلك من علامات نجاح منتج النص، لأن "قناعة مستقبلي النص ستكون أكثر قوة عند قيامهم بتزويد محتواه بأنفسهم، ويصبح الأمر وكأنهم يقدمون ذلك القول بأنفسهم(٢٣)". ويمكن متابعة هذه الفجوات في باقي الشواهد، بل إن بعض الشواهد هي سلسلة من الانقطاعات كما في الشاهد:

– نافذتان تطلان على المخبر ومحاجر أسمنت/ سيدة الظل مسيّجة بالظل/ بهارات/ فوق الدرج المصباح ضنين لكن اللمحة نيرة/ عنقي حمأ مسنون وقراي انداحت في الغرين/ كم سربا فوق جبيني/ شبحان على الحائط وأظافر في آجُرّ الشرفة/...

فليس بين المنطوقات محتوى يمكن الزعم إنه يشكل قضية يدور حولها البناء النصي. ويمثل هذه الإعلامية في الشاهد السابق يُجبَر "مستقبلو النص بالبحث في الدافعية" (وهي حالة من حالات حل المشكلات) من أجل اكتشاف ما تشير إليه تلك الوقائع، وسبب اختيارها واستيعابها المجدد

في إطار الاستمرار الذي يؤلف الاتصال(٢٤)"، وبرغم ذلك ستظل الأقوال (في الشاهد السابق) تستعصى على التوقع والانتقاء، وإلا فما الذي نجده واضحا – أو محتملا– في (نافذتان تطلان على المخبر ومحاجر أسمنت/ سيدة الظل مسيجة بالظل/ بهارات/ فوق الدرج المصباح ضنين لكن اللمحة نيرة). فهنا أربعة منطوقات منعزلة، وشكل الفاصلة هذا / ما دلالته في الكتابة العربية؟.

يذهب آيزر إلى اعتبار هذه الفجوات والانقطاعات من محفزات القراءة والتأويل، "فما هو مخفي يستحث القارئ على الفعل، ولكن هذا الفعل محكوم أيضا بما هو ظاهر، فالتصريح بدوره، يتحول حينما يتكشّف التلميح، وحين يردم القارئ الفجوات يبدأ التواصل(٢٥)".

ب-أنواع العلاقات بين المنطوقات والمفارقة

لكي يستمر الربط بين مختلف وقائع النص فلابد من علاقات الاستمرارية لتسمح بالانتقال من واقعة إلى أخرى ومن قول إلى آخر، وبذلك يحدث الحبك (الترابط) Cohesion بين أجزاء وقائع النص، وقد يتحقق ذلك بصورة جلية، وبصورة خفية، ولكن يظل مستقبل النص قادرا على إيجاد علاقة. إذا نظرنا في هذا الشاهد:

أكلت شظايا من يديك

الوردة انسلخت عن الوجه المحيَّر وارتمت في الابيضاض،

يسارك القزح المتوج بالصدى ويمينك الشبح الجنائي.

هنا ثلاثة منطوقات. ما الذي يحقق السبك Coherence أي على مستوى العلاقات داخل الجملة، والعلاقات بين الجمل؟ في البيت (١) (شظايا من يديك) يمكن جلب علاقة (تخصيص) بتقدير: (من صنع يديك)، ولكن الشاعر لا يرمي إلى ذلك الذي يقوله. وفي البيت الثاني يمكن استخلاص منطوقين: يسارك قزح – يمينك شبح على اعتبار علاقة مكانية، وافتراض أن (القزح – والشبح) يقفان عن يمين وعن يسار، وهذا غير مراد ويفسد الشعر، وإلا كيف نفعل بالمنطوق (يسارك القزح المتوج بالصدى)، إن اليسار هو نفسه القزح المتوج بالصدى، وكذلك اليمين هو الشبح الجنائي. وإذا تجاوزنا السبك، وانتقلنا إلى الحبك، ما الذي يجمع بين ١و ٢و٣؟ تفشل كل العلاقات العِلّيّة والزمنية والمنطقية والاستدراكية والمقارنة والمقابلة والتعداد والإيضاح والتمثيل والتصوير والتصويب والتخصيص والحجة والاستنتاج والإيجاز والسؤال والإجابة ... الى آخر ما نعلم من علاقات في أن تكون علاقات حقيقية تضمن ورود ١و٢و٣ بهذا الترتيب في الشاهد السابق.

نحن هنا أمام "إشكال" وهو "حالة يتسم الانتقال منها إلى التي تليها بشيء من احتمال الفشل، ويمتنع الانتقال عندما تكون هذه الحالة أو التي تليها متسمة بالخطأ(٢٦)". ويمنع هذا الفشل أن المتصدي لحل الإشكال يعد مخططا ينبغي له أن يفتش عن مساحة الإشكال من أجل وصل هذه الحالة بالحالة المقصود أن تتلوها. وإذا أخذنا النص على أنه منظور لفظي ذو إحالة واقعية مادية يفشل الاتصال وينهار النص، ولا ينقذه إلا اعتقادنا بأن هذا نص تخييلي ليست له إحالة، ولا ينبغي أن تكون ، مادية وواقعية،

وفي هذه الحالة فإن افتقاد العلاقات – بهذه الصورة– هو الذي يخلق الشعرية ويحقق السمة الأدبية في النص من خلال خلق مفارقات وهي (اختلاف المعرفة التي يقررها عالم النص عن العلاقة المختزنة لدى الشخص من قبل عن العالم)، وبذلك تتوالد الاستعارات والمجازات والتشبيهات والصور الشعرية التي تُحَلِّقُ متباهية بوجودها على ما هي عليه، وهي تشير إلى ذاتها، لا تحيل إلى شيء، واقعي. وعلى أساس من ذلك نفهم قوله (أرانب خضراء تأكل الرسغين)، في عالم النص أرانب بعلاقة وصفية هي خضراء وبعلاقة تمثيلية "تأكل الرسغين"، إن وجودها في النص (حقيقي)، وهي موجودة على ما هي عليه ولا نهتم بهل يحدث ذلك في الواقع؟ هل ثمة – حقيقة –أرانب خضراء تأكل الرسغين؟

ج -الأخطاء والضرورات وتفجير اللغة قصد تثويرها

لا تشتمل اللغة إلا على المجازات. وغناها بقدر غموضها. وتقدم كل الشواهد السابقة إشكالية نحوية، فهي جمل لا نحوية Ungrammatical بمفهوم تشومسكي، وهذا محمول على كونها نصوصا تخييلية. وبالتالي تحتاج إلى نوع خاص من التلقي "يخص النصوص التخييلية" ويمكن أن يسمى التلقي شبه التداولي، يتم تجاوز حدود النص التخييلي من خلال وهم يخلقه القارئ نفسه. وقد يُقارَن هذا الوهم بالتلقي التداولي الذي يتخطى، دائما، حدود النص في محاولة لملء الفجوة بين الكلمة والعالم. وفي التلقي شبه التداولي يتحول النص التخييلي من أساسه اللفظي من دون أن يكون له، مع ذلك، موقع في ميدان عمل القارئ الفعلي فيما وراء النص(٢٧)".

ومن أهم مسببات اللا نحوية، ما دعاه دانش بالتكثيف، وعنده "يتعلق مفهوم التكثيف بالعلاقة بين المعنى والشكل في تعبير لغوي. فحين يمكن أن تُعَبِّرُ عن بنية دلالية قضيةٌ هي ذاتها بأشكال عدة، حيق يُقوَّم أحد هذه الأشكال بأنه الأساس، وبناء على ذلك هو الأوضح، فإننا نعد الشكل الآخر (أو الأشكال الأخرى) "مكثفات"، ونصف التعبيرات اللغوية المطابقة لها بأنها مكثفة(٢٨)". ويتعلق التكثيف بالبدائل الممكنة في متوالية نصية، وهذا مدخل من أهم مولدات الإعلامية ورفعها إلى الدرجة الثالثة، حيث "يعنى التخييل – بحكم طبيعته –الاختلاف عن الوقائع الخارجية، وعدم التطابق معها، وبافتراض أن انزياحا معينا لا يعني، ببساطة، خطأ، فإن إدراك القارئ هذا الانزياح قد يزوده بالمفتاح لفهم القصد البنائي للنص ولفهم تحفيزه الشعري(٢٩)".

ومن هنا نفهم التكثيف في تعبيرات مثل (الشهوات مذاهب والعظم عصير ثعابين)، حيث يحتوي هذا السطر الشعري على منطوقين، (يكونان منطوقا أكبر): (الشهوات مذاهب)، وهنا "مسألة تتعلق بالعلاقة بين البناء المستند إلى المعلومات اللفظية، والبناء المستند إلى تصورات أخرى(٣٠)"، وهذا ما يسمح بتقبل علاقات إسناد مباغتة وغير متوقعة في (الشهوات مذاهب)، ويمكن أن نخفض إعلامية المنطوق الأول بإسقاطه في دائرة التشبيه وتصويره على أنه شبّه الشهوات بالمذاهب، وذلك خفض إعلامية لا ينسجم مع المنطوق الثاني (العظم عصير ثعابين)، والذي تفشل العلاقات في خفض إعلاميته، مما قد يوقع في اللبس، و"إذا احتسبنا حالات اللبس ضمن الأخطاء فسننتهي إلى تخوم شديدة التشويش، لأن

خيارات اللغة ملبسة من حيث بدائلها من الناحية النظامية، ولاستعمالاتها درجات مختلفة من التحديد. وإذا احتسبنا الصور السطحية خارج دائرة القبول النحوي .. [فسوف يؤدي ذلك إلى إخراج كل الشعر]. فإذا أردنا أن نلقي نظرة إلى الأخطاء الوظيفية فمن الواضح أننا بحاجة إلى نموذج لغوي لا يقتصر على الكشف عن التراكيب وتحليلها، بل ينسب التراكيب إلى عمليات الصياغة بدرجة أكثر أو أقل قبولا(٣١)".

في مقترح البدائل الممكنة عقلا، تظهر "سلسلة ماركوف(٣٢)"، وتقوم على أن: لفظا س يليه لفظ ص. و(ص) هذه يمكن تعويضها بعدة ألفاظ، من الممكن أن نقول العظام: هشة/ طويلة/ قوية/ جديدة/ .. الخ. وفي نظام اللغة ثمة متواليات نحوية تطابق ما جرت عليه العادة (عادة العرب) – كما يحلو لابن جني أن يقول – تضع لفظ (العظام) في مكونات لغوية لا تنضب، يظل بعضها ذا إحالة حقيقية مثل المتواليات السابق اقتراحها في حال التعبير عن إحالات واقعية. وبعضها (مجاز – إحالة مجازية) كأن نقول، عظام: (الزمن/ السنين/ الأحلام .. الخ) وفي النسقين تعترف اللغة بأن هذه إحالة واقعية وتلك إحالة مجازية لا تشكل انتهاكا لنظام اللغة.

أما في (العظام عصير ثعابين) فنحن أمام متوالية تخرق نظام اللغة وتتجاوز سلسلة ماركوف. ولا يمكن أن نقف هنا عند الاستقصاء البلاغي التراثي ونقول (هذا مجاز لغوي) أو (مجاز مرسل) فهذه المتوالية ليست استعارة وفق المقاييس القديمة: استبدالية، ثقافية، سياقية .. الخ. وهنا نكون بحاجة للوقوف عند الإعلامية، ففي هذه المتوالية نجد السبك Coherence تقليديا لكنه يتبع نظاما في الحبك Cohesion يضعه ضمن

(اللا نحوية)، وهنا تظهر فعالية متلقي النص، وكما يقول آيزر فإن "النص الأدبي لا يحدد، بشكل موضوعي، مطالب حقيقية لقارئة، إنه يتيح حرية يمكن لكل شخص أن يؤول عبرها بطريقته الخاصة"(٣٣)، ويتقاطع كلام آيزر مع توجهات علماء النصية، كما في استبصار دريسلر ودي بوجراند: "كثيرا ما يغامر منتجو النص باعتمادهم على التقبلية لدى مستقبل النص، فيقدمون نصوصا تحتاج إلى إسهامات مهمة لتحقيق المعنى"(٣٤).

٥- خفض المعنى

تنطلق المقاربات النقدية الحديثة من افتراض تعددية المعنى في النص، و"إذا ما اعتقدنا أن عملا ما لا يمكن أن يكون له سوى معنى واحد صحيح، فإننا سنتوقع أن على ذلك المعنى أن يكون في العمل نفسه"(٣٥)، وهذا ما لا يمكن قبوله. وإذا كان "المنتج يفضّل في بعض الحالات أن يحتفظ بسرية الخلطة، أو أن يوجد انطباعا بخطة مختلفة تماما، فربما توخّى المستقبِل أيضا نظرة شخصية غير متوقعة في شأن ما هو معروض"(٣٦)، وكل ذلك من أجل خفض الإعلامية بقصد الفهم واستحداث تواصل مع المنطوق النصي.

في الشاهد التالي:

عصير ثعابين

كانت سلسلة الظهر مهيأة

والجرجاني على أيسر بطنك يصعد سلمه اللغوي

يحك الواو على واو ويسد الرمقَ بِتِيهٍ

ليس على المنضدة سوى شمس التصنيع

وطالبة فرت من حصص الجبر

فقلت: الشهوات مذاهب والعظم عصير ثعابين

هنا طلاب الهندسة القدماء يقيمون الذكرة ويفتحون الصندوق

وفوق رءوس الخطباء بَذَارُكِ يمرق من كف المحروسة

لكن الجرجاني على أيسر بطنك يصعد سلمه اللغوي

ويطعمني الشكل

فيقفز شص في القعر الخام

ويتحلّق حول بُرَاقيَّ مُعَزّون يقولون لمقتول:

خذ أخت الوردة

نجد (١٣) سطرا شعريا، تقدم النظرة السريعة انطباعا بعدم الإفادة Meaninglessness، ويعتقد دي بوجراند أن هذا الانطباع سببه عدم الاستمرار وعدم الربط، ويوجب دريسلر وبوجراند على مستقبلي النصوص أن يتدخلوا بإسهاماتهم الخاصة في المعنى المقالي للنص وذلك من خلال تعزيز الحبك (التقارن) Coherence، وإذا فشل المستقبلون بسبب عدم الالتحام Incoherence فسوف يؤدي ذلك إلى انهيار تام لعملية التواصل. هذا معناه أن فشل النص – في هذه الحالة – يرجع إلى عجز

القارئ عن أداء دوره، فالمعنى ليس في النص وحده، و"إذا حدث تفاعل بين استخدام النص والقدرات الإنسانية والحالات الحية، وجب أن ننظر في طبيعة الوعي الاستبطاني الإنساني بصورة عامة. فلا بد أن الناس يوزعون انتباههم توزيعا انتقائيا، ليلاحظوا بعض صور الوقائع والمعلومات أفضل مما يلاحظون البعض الآخر. ولا يمكن أن تكون درجة التوقع بمفردها تفسيرا لكل الظواهر ذات العلاقة. فبعض المؤثرات على الأقل يرجع إلى الطبيعة الذاتية للمادة، ويعود البعض الآخر إلى المرتكزات العامة لإجراء الوعي الاستبطاني"(٣٧).

وبالعودة إلى الشاهد السابق فإن أول إجراءات خفض الإعلامية يتمثل في الإحالة، وإرغام المنطوقات على أن تتشبث – رغم أنفها – بأمور، مهما كانت ضئيلة، تحيل إليها، فثمة ألفاظ في الشاهد تحيل إلى مدلولات مادية، مثل: سلسلة الظهر– الجرجاني – بطنك – السلم – المنضدة – طالبة – حصص الجبر– الشهوات – ثعابين – طلاب الهندسة – يفتحون – الصندوق – رءوس الخطباء – كف المحروسة – معزون – مقتول – الوردة.

إن عزل هذه المفاهيم "يكوّن بصفة خاصة أبنية فكرية، ويُعلَّقُ بمعارف سابقة أو موروثة صارت عرفية مع محيط خارجي. ومن هذه النتيجة أخلق لنفسي موضوع اتصال على نحو ما يناسب احتياجاتي ورغباتي أو ما قبلته على أنه احتياجاتي ورغباتي"(٣٨)، وهو نفس ما أكده دي بوجراند برؤيته أن المعرفة الإنسانية بالعالم تهيئ للإنسان خلفية مشبعة بالتعويضات Defaults والتفضيلات Preferences والاحتمالات Contingencies والتفاعلات

Interactions، وهذا يؤدي إلى خلق حبك (تضام) Coherence بين الأبنية النصية التي تبدو في النهاية نافرة.

تقدم المفهومات، التي تم عزلها، إحالات مادية، وكما قال ليونارد لينسكي فإن تعبيرات الإحالة Referring expressions لا يمكن تناولها بدون مواقعها Their contexts . فيمكن بناء نظام من العلاقات تقوم بترتيب أسطر هذا الشاهد الشعري، وهي (١٣) سطرا، وفقا لنظام العلاقات الذي اقترحه ميليك Milic فإن العلاقات المقترحة للربط بين الأسطر بترتيبها الوارد في الديوان هي هكذا على التوالي:

١– جملة البداية (وهي الواقعة في بداية الفقرة) ٢– قضية مضافة (دون علاقة عضوية بالمتقدم و) ٣– قضية موضحة (توسيع للقضية) ٤– قضية استدراكية (تغيير الاتجاه في الجدل) ٥– قضية مضافة (و) ٦– قضية بديلة (يمكن استبدالها بالمتقدم عليها)، ٧– قضية موضحة (تعريف بالقضية)، ٨– قضية مضافة (و) ، ٩– قضية استدراكية (لكن)، ١٠– قضية مضافة (و)، ١١– قضية استنتاجية، ١٢– قضية مضافة، ١٣– قضية عِلِّيَّة (علة، الاستنتاج المتقدم: لأن) [٣٩].

إن إدراج المنطوقات في سلم قضوي هكذا يجعل المنطوقات داخلة ضمن نظام عقلاني يمكن الإمساك به، وهذه أول مرحلة من مراحل خفض الإعلامية. ومن المؤكد أن هذا النظام القضوي الذي سلكت فيه أسطر الشاهد ليس ضمن منطوقات النص، ولأنه استعانة بمعلومات من خارج النص، يسميه المختصون: خفض منزلة خارجيا.

هنا يبني مستقبِلُ النصِّ العالَمَ النصيَّ Textual World . يقدّم المُنتِجُ نصَّه ويقتحمه المستقبِلُ، لأن طرفي الاتصال – المنتج والمستقبل– شريكان في بناء نموذج "عالم النص"، و"هو الموازي المعرفي للمعلومات المنقولة والمنشطة بواسطة استعمال النص، وهو بهذه المثابة لا يوجد إلا في أذهان مستعملي اللغة"[٤٠]، ومن هذا المنطلق، ومن خلال المفاهيم التي تم عزلها، فإن الشاهد السابق مباشرة يصور بطريقة مبهمة تجربة شبقية (والديوان كله به إشارات كثيرة لا يمكن تجاهلها تدق باب التجارب الشهوانية بعنف) في هذه الحال نكون قد قمنا بخفض الإعلامية. إن محاولة الفهم هي بذاتها تراجع في مرتبة الإعلامية.

تأكيدا لصحة خفض الإعلامية الذي مارسته على نص جامح، أستلهمُ إشارة دي بوجراند إلى (الشكل والأرضية) [٤١]، وهي مستلهمة من علم نفس الإدراك الكلي (الجشطالت) Gestalt Psychology في تفرقتهم بين الإدراك الكلي والجزئي، وأن الشيء لا يُدْرك أجزاء، بل يُدْرك كلا مكتملا. يقوم التفريق بين الشيء والأرضية. فالشيء هو الجزء الذي يحتل بؤرة الانتباه في معرض الوعي الاستبطاني، أما الأرضية فهي الخلفية التي لا تجتذب إليها إلا اهتماما هامشيا. على أن اختيار ما يُعَدُّ شكلا و ما يُعَدُّ أرضية يتوقف إلى حد ما على العرض بقدر أقل مما يتوقف على الاستعدادات الداخلية لصاحب الوعي الاستبطاني. وسبق وقام روبرت لونجئيكر (١٩٧٠) بتطبيق مفاهيم الشكل والأرضية على عناصر في سياقات الجمل تطبيقا مباشرا. لعل في هذا ما يكون دافعا في إعادة النظر في نفس الشاهد (٧) في ضوء الشكل والأرضية.

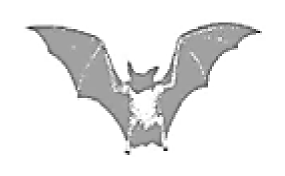
يمكن عزل: (سلسلة الظهر) (أيسر بطنك) (يصعد) (يحك الواو على الواو) (يسد الرمق) (على المنضدة) (طالبة) (الشهوات) (يقيمون) (يفتحون) (يمرق) (يقفز شصّ) (القعر الخام) (بُرَاقي) (مقتول) (الوردة). وهذه المفاهيم هي التي تحتل بؤرة الاهتمام في الشاهد، فهي (الشيء) وباقي الشاهد (الأرضية)، هنا يمكن اعتبار (الشكل) (موضوعا / مسندا)، و(الأرضية) (حديثا / محمولا / مسندا إليه). وبذلك نقيم ارتباطا (تعالقا) نصيا، ويؤدي هذا إلى الحبك (التضام) Coherence، وفي هذه الحال نكون قد قمنا بخفض إعلامية الشاهد، وفي أحسن أحواله، سيصبح من الدرجة الثانية، وكلما أمعنا في الفهم أرغمنا النص على البوح – رغم أنفه –، وهذا إجراء تدعمه المداخل التأويلية. وعلى سبيل المثال تقول سوزان روبين، :"يركّز المقترب الظاهراتي على نقطة الالتقاء بين النص والقارئ، وعلى نحو أدق، فهو يسعى إلى وصف وتفسير العمليات الذهنية التي تحدث عندما يقدم القارئ من خلال نص ما نموذجا يستمده من النص، أو يفرضه عليه، ويتحدد فعل القراءة، جوهريا، كفعالية لتكوين المعنى، ويتألّف من أنشطة متممة من الاختيار والتنظيم والحدس والاستباق، وصياغة وتعديل التوقعات في مجرى عملية القراءة. ورغم أن كل قارئ ينجز هذه الفعاليات، لكن كيفية إنجازها تختلف من قارئ إلى آخر. بل وحتى تختلف لدى القارئ الواحد في أزمان مختلفة"(٤٢)، وفي نصوص مختلفة.

القصيدة اللوحة

تعددت محاولات كتابتها لكنها لم تستو بصورة مقنعة، لأنها تحتاج إلى وعي بمبادئ الفنون الإبداعية التي تشكل هذه القصيدة، ومن الصعب استخدام الألوان، كما في حال الرسم، فتكون الرسومات باللون الأسود فقط، كما أن تداخل الأشكال والحروف على الصفحة يجعل من طباعتها أمرا شاقا، لأن أي تغيير في تنسيق الصفحة يؤدي إلى إعادة توزيع العناصر على الصفحة، وقد سمعت هذه الشكاية من أكثر من شاعر أقدم على هذه التجربة وبعد الطباعة لم تقنعه لأنها اختلت بفعل الطباعة، ويزيد هذا الأمر إذا كانت القصيدة طويلة.

على سبيل التمثيل سأتوقف مع تجربة ناجحة بقدر لم يتوفر لسواها في ديوان رفعت سلام (أرعى الشياه على المياه) لأن الشاعر قدم تجربة سابقة في ديوان (حجر يطفو على الماء) وكان قد رسمه بيده وكتبه وطبعه مرتين واستاء من إحداهما وتدارك ذلك في الثانية، واستفاد بتجربته تلك في إخراج هذا الديوان الأخير، فخرج الديوان بصورة رضي عنها الشاعر.

والنص المختار بعنوان غريب وطويل يشغل صفحة كاملة، يتداخل فيها الفراغ والخط والكتابة والرسم، ولعل ذلك ما جعل معظم النقاد يتحاشون الكتابة عن هذا النوع من التداخل، لأنه يصعب الاستشهاد به في متن الدراسة، ويحتاج إلى معرفة بأصول التقاليد الفنية المؤسسة لكل نوع.



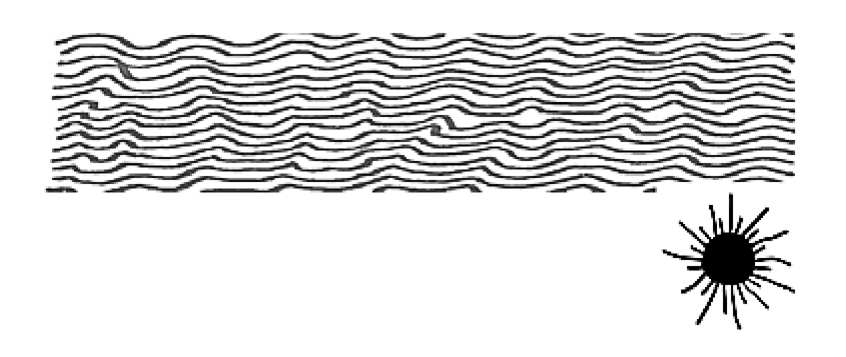
دَمٌ فِي الشَّوَارِعِ !

دَمٌ فِي الزَّنَازِينِ !

دَمٌ فِي المَيَادِينِ !

دَمٌ فِي العَرَاءِ !

دَمٌ يُغَطِّي وَجْهَ السَّمَاءِ .



أ-عتبة العنوان

أعلى الصفحة صورة خفاش طائر متجه إلى القارئ، أسفل الصفحة يمينا صورة لشمس سوداء تنشر أشعتها، وفي منتصف الصفحة استهلال

شعري هو (دم في الشوارع / دم في الزنازين / دم في الميادين / دم في العراء،) وكل واحد من هذه الجمل الأربعة في سطر، ثم مسافة سطر فارغ يليه (دم يغطي وجه السماء)، ثم مساحة سطرين ونصف تقريبا فارغة، ثم رسم يشبه الموج يمتد من أول الصفحة يمينا إلى أقصاها يسارا في مساحات الطباعة، وليس الهوامش، ويقع هذا الرسم في ما يعادل ثلاثة أسطر، وهذه صفحة العنوان، ولأن الشاعر لم يصنع لديوانه فهرسا، فنحن لا نعرف هل كل الصفحة عنوان أو أحد هذه الأسطر هو العنوان، او أحد هذه الرسوم، وتعطي هذه الصفحة انطباعا من خلال الجمل الأربعة السابق ذكرها المبدوءة بلفظ (دم) أن هذه لوحة السماء، وهذه الخطوط هي الدماء التي تغطي وجه السماء كما جاء في السطر الخامس (دم يغطي وجه السماء) ولعل توزيع الخفاش في أعلى الصفحة والشمس في أسفل منها للتأكيد على أن هذه هي السماء، ومن ثم فالشمس (سوداء) وهذه استعارة والخفاش وحيد طائر، وهذه أيضا استعارة، ضمن هذا السياق الذي يشكل الفراغُ المساحةَ الأكبرَ منه. ويقع باقي القصيدة في تسع صفحات تحتاج كل صفحة إلى محاولات لفك شفراتها الكثيرة.

ب – المحتوى الكتابي

نستطيع أن نميز فيه ثلاثة أنماط من الكتابة، تتوزع كالتالي:

ب – ١ خط مائل، يعطي انطباعا بأنه مكتوب بخط اليد، ونميز فيه ثلاثة نصوص صغيرة في ص ٢٢و٢٣، ونص ملتبس في ص ٢٤ بما بعدها، لأن تلاعب الشاعر بإمكانات الطباعة تخدعنا، فهو يستخدم الخط العريض

كأنه عنوان نص جديد، ومن ثم فإن عبارة (فإلى من أتكلم الآن؟) بمخالفتها البنط الطباعي تبدو كأنها بداية نص في ص **٢٣** وبقيته في ص **٢٤**، ونص طويل آخر يمتد في ص **٢٩** و**٣٠**، وبذلك يكون معنا خمسة نصوص مكتوبة بخط مائل يغلب عليها التداعي الشعوري المأزوم والمحمل بإحباط سياسي، ويمكن عزل هذا النص ونعتبره تاريخا ثقافيا لمصر نفهم منه الإحباط واليأس والفشل. أضف إلى ذلك أن كل واحد من هذه النصوص الخمسة يمكن عزله والتعامل معه على أنه نص مستقل.

ب–٢ نص مكتوب بخط غليظ. وهي مجموعة أبيات شعرية متفرقة بين ثنايا القصيدة، تم تمييزها سيميائيا بعلامة كتابية، يمكن قراءتها فإذا بها قصيدة تحمل استغاثة صوت أنثوي، إذا وضعناه في سياق القصيدة نكتشف أنه صوت مصر تحكي تاريخها السياسي مع الطغيان، وينتهي هذا الصوت إلى ما يشبه الإيحاء بالخلاص والأمل.

ب–٣ سبعة نصوص مكتوبة في شكل يتوزع بين المربع والمستطيل بحسب طول النص وعدد أسطره الشعرية، كل واحد منها نص مستقل، وفي نفس الوقت هي نص طويل موزع بهذه الطريقة، بعض هذه النصوص السبعة أعلى الصفحة وبعضها أسفل منها، ومن اللافت أن النصوص العلوية يمكن أن تؤخذ على أنها نص مستقل والنصوص السفلية نص مستقل أيضا.

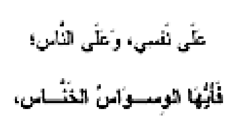
جـ -المحتوى التصويري

وهو يتعلق بالأشكال التي يدمجها الشاعر مع المحتوى الكتابي، ويمكن تجميعها على هذا النحو:

جـ -١ الموج. يظهر مرتين في ص ٢١، وسبقت الإشارة اليه، وفي ص ٢٩ في هيئة امرأة نائمة في وضع مقلوب ينسدل شعرها إلى أسفل وتم رسمه كأنه الماء أو الموج، وهذا الشكل (الموج) في سياق القصيدة يمكن استنباط دلالة (الماء – النيل – الدم) معادلا لهذا الشكل، لأن القصيدة ترشح لهذه المعاني.

جـ - ٢ الأقدام. تظهر في النص خمس مرات في صفحة وتختفي في الثانية، ويمكن استنباط أنها تمثيل للسارد الذي يحكي هذا التاريخ، وكأنه في كل مرة يظهر أثر قدميه على الأرض ينتقل إلى فصل جديد من فصول تاريخ مصر.

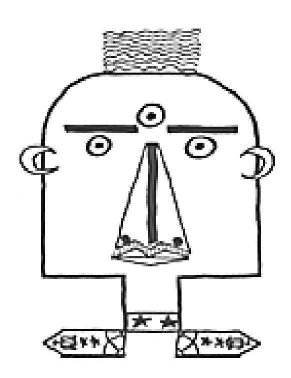
جـ - ٣ الشمس. تظهر مرتين في ص ٢١ و ٢٦ والشمس في التراث الفرعوني أهم آلهتهم، وتبدو القصيدة محملة بميثولوجيا مصر القديمة من خلال الرسوم وأسماء الآلهة، كما في التاسوع العظيم، وهو مجموعة من كبار وآباء المعبودات المصرية القديمة، وآتوم وهو أحد أهم المعبودات في الميثولوجيا المصرية وشو وتفنوت وجب ونوت وأوزوريس وإيزيس وست ونفتيس الذين انجبهم آتوم، كما يرد في القصيدة، وتذهب الميثولوجيا إلى أن آتوم خلق نفسه بنفسه على قمة التل الأزلي، ومن ثم فهو خالق العالم، ويقع على رأس قائمة تاسوع هليوبوليس ، وهم التسعة الآلهة الأوائل ومنهم أمون وموت وهاتور وأيزيس وأوزوريس. اندمج مع الإله رع وعرف باسم "أتوم رع".



عَلَى نَفسِي، وَعَلَى النَّاسِ؛

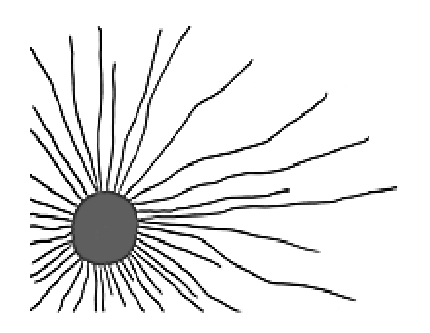
فَأَيُّهَا الوِســـوَاسُ الخَنَّـــاس،

يَا صَدِيقِيَ الوَفِيُّ، كَيفَ هَجَرتَنِي فِي اللَّحظَةِ الحَرِجَةِ؟ فَلتَعُد لِي، فَلتُوَسوِس لِي قَلِيلاً مِن هُرَاءٍ، يَا وَحِيدِي وَوَاحِدِي، كَمَا تُوَسوِسُ الرِّيحُ لِشَجَرَةٍ سَنطٍ عَجُوزٍ فِي بَحرٍ مِن رِمَالٍ؛ وَسوِس لِي فِي سَرِيرَتِي مَا تُحِيكُهُ الأَربَابُ الخَبِيثَةُ لِي، فَلاَ أَتَّخِذُ حَذَرِي، كَي تَقَعَ الفَأسُ فِي الرَّأسِ تَمَامًا.



كَتِفَايَ فَارِغَتَانِ، عَينَايَ مُصمَاوَانِ؛ قَلبِي، آهِ يَا قَلبِي، مَلهُوثٌ عَلَى مَا لَستُ أَدرِي؛ لُعبَةٌ نَاسِدَةٌ أَركُضُ فِيهَا لاَهِثًا بِلاَ انتِهَاءٍ؛ تَتَعَالَى، الآنَ[٣]، لَتُوِي إِلَى هُنَاكَ بُرهَةً أَو بُرهَتَينِ، إِلَى أَن يَحِينَ الحِينُ

[٣] تحلو سجلات الذوابع والمذكرات الشخصية والملاحظات المكتوبة تدوينا في مواضيعها، فضلاً عن سجلات الشهية والشائعات من تحديد هوية الشخصية المحاطة منا.



غير أني أدرتُ ظهري، ومضيتُ. جيوبي فارغة، وأحضاني خاوية من النساء، بلا ماضٍ، ولا ذاكرة. أطفو على مياه الزمن كفقمة في انتظار غريق.

جـ - ٤هيئة الكهل. في ص ٢٢و ٢٨ وفي المرة الأولى الرسم فراغه أبيض وفي الثانية تم تظليله

جـ - ٥ بقايا ملامح وجه يميل إلى أن يكون أنثويا ص ٢٢ ولا يتكرر

جـ - ٦ المومياء مرة واحدة في ص ٢٣ مع ملاحظة تحريف رسم المومياء ووضعه في منتصف الثلث الأعلى من الصفحة ويتوسط الرسم نصين من جهة اليمين يتحدث عن (الساحرات الثلاث الخبيثات) فيبدو هذا الرسم كأنه رسم واحدة من هذه الساحرات، وعلى اليسار نجد "ولفائف المومياوات تتكلم" فكأنه لفائف المومياوات، وفي هذه الحال سيبدو الرسم شارحا لا أكثر.

جـ - ٧السمكة التي تظهر مرة واحدة في ص ٢٥ أعلى يسار الصفحة، والسمكة تنتمي إلى عالم المصريين القدماء الذين قدموا الأسماك المجففة نذورا للآلهة داخل المعابد، ومن اللافت للنظر أن هذه السمكة تنتمي الى نوع البلطي الذي ارتبط عند قدماء المصريين بعبادة الشمس وكانت المناظر التي تصور هذه الأسماك تقدم وقاية خاصة لهم، كما ارتبطت في وقت لاحق بعبادة الإلهة حتحور.

جـ - ٨ الجعران أو خنفساء الجعل المقدس، وهو رمز فرعوني شهير حيث حَمَلَها القدامى تمائم واقية من الشر ، إذ كانوا يعتقدون أن تلك الحشرة تجدد نفسها بنفسها . حيث شابه المصري القديم الذي كان يعبد إله الشمس رع بين تلك الخنفساء ذات الكرة ، تكورها وتجرها خلفها ، وتختفي بها في الرمال ثم تظهر وكأنها خلق جديد باختفاء الشمس أثناء الليل وظهورها من جديد في الصباح . فكان المصري القديم يمثل رع في النهار بقرص الشمس ، ويمثله في شكل الجعران في الليل، ويظهر هذا الرمز مرة واحدة أسفل ص ٢٧، وسنلاحظ أن ظهور الرمزين السمكة والجعران يساهم في بناء خطاب القصيدة برمزيته حيث يبدو كما لو كان

ردا على خطاب القصيدة في الصفحة التي يظهر فيها الرمز الفرعوني، فحيثما ظهر الخطر والإحساس به واضحا في ص ٢٥ ظهرت السمكة توحي بالطمأنينة وتسكين الخاطر، وفي ص ٢٧ حيثما اتضح الشر ظهر رمز الجعران تميمة الوقاية منه، ومن ثم فهما ليسا من باب الزينة لكنهما يقومان بدور في استنباط معنى القصيدة.

جـ - ٩ الطيور. وهي متعددة، وربما كانت أكثر الأشكال عددا، وهي كالتالي:

الخفاش في ص ٢١ وفي ص ٢٤ هيئة أحد عشر طائرا كأنها تنقضّ باتجاه الأسفل نحو طائر لا يمكن التعرف على هويته. وفي ص ٢٥ طائر كأنه الطائر السابق نجى من الطيور الجارحة ويشرع في الطيران، أو كانه أحد الطيور الجارحة نجح في اصطياد هذا الطائر وفي سبيله إلى الطيران. وفي ص ٢٨ رسم غامض كأنه طير أو جزء من نبات.وفي ص ٣٠ نجد الرمز الفرعوني الشهير أبو منجل يهم بالطيران، وهو رمز إله الموت تحوت لدى قدماء المصريين، ووضعه في هذا المكان ختاما لسيرة مصر الثقافية والسياسية ووضعية المفارقة والابتعاد بالطيران التي تظهر على إله الموت تحوت، لها دلالة سيميائية في هذا المكان وكأنه بداية عهد جديد، يرحل فيه إله الموت ليترك مصر لحياة ختامها السطر الشعري: لذةٌ بلا أسَن.

جـ - ١٠ البشر. ص٢٢ و٢٨ الشكل الكهل (سبقت الإشارة إليه) وص ٢٣ المومياء (سبقت الإشارة إليها) ص ٢٦ رسم طفولي لهيئة إنسان تشكل الرأس معظمه، وله ملامح حادة، وص ٢٩ امرأة تستحم نراها من

الخلف وهي مستلقية أعلى الصفحة ورأسها ملتفت يمينا والشعر منسدل كأنه الموج وفي ص ٣١ الإلهة ماعت: إلهة الحق والعدل والنظام في الكون، تمثل بهيئة سيدة تعلو رأسها ريشة النعام رمز العدالة، وكما في الصورة نجدها ممسكة مفتاح الحياة (عنخ) في أحد يديها وتمسك في يدها الأخرى صولجان الحكم. ولأن ماعت تمثل لدى قدماء المصريين "العدل" و"الحق" والنظام الكوني و "الخلق الطيب" ، لهذا تتبوأ ريشتها في محكمة الآخرة مركزا مميزا، حيث يقاس بالنسبة لريشة الحق "معات" وزن قلب الميت لمعرفة ما فعله الميت في دنياه من حياة صالحة سوية مستقيمة تتفق مع "الماعت " أم كان جبارا عصيا لا يؤتمن إليه كذابا . وبالتالي يكون ظهورها في هذا السياق من القصيدة ملائما لإضفاء روح الأمل بعد سيرة مليئة بالتعاسة والبؤس.

د– الهوامش. وفي النص ثمانية هوامش وهي نثرية تضيف ولا تشرح المتن، أقرب إلى التعليقات التي تساهم في إبراز خطاب القصيدة.

هذه "مفردات " القصيدة، فكيف نقرأها؟ وكم نص فيها؟ وكم لوحة؟ هل تهدف هذه الألعاب إلى الزينة فقط؟ أو هي جزء من النص؟ خصوصا أن اللعب صار مفهوما فلسفيا قد يدفع إلى فهم أن كل وجوه الثقافة ما هي إلا تجليات لألعاب العقل؟ هذه أسئلة تواجه أي قارئ لهذه القصيدة، التي تبعث إلى الذهن أطيافا من سفر التكوين والشعر السياسي لأمل دنقل خصوصا في العهد الآتي، وسفر ألف دال ونيتشه وشوبنهور وطرائق كتابة التاريخ بنظام الحوليات. وهي أسئلة لا نستطيع تجاهلها.

أشار صلاح بو سريف إلى اجتهاد رفعت سلام ليحدث ما أطلق عليه بو سريف (الكتابة خارج الشكل) وهو ما نجده هنا، وذلك يرجع إلى أن رفعت سلام يسعى لإحداث "ابتداع في الشكل كما في المضمون، أو في الدال كما في المدلول، فالدوال في حداثة الكتابة وفي الكتابة الشعرية باتت هي المداخل السيميائية لولوج النص، ولبلوغ بعض ما يختزنه من شعرية جمالية، تفتح النص على ما يمكن أن يقوله الشاعر بالتعبير السائد الذي بات هو، ما تذهب إليه في الشعر، دون وعي الدوال، ما لها من سلطة على النص"(٤٣)

إن تقنية "الكتابة خارج الشكل" تجعل "الأفق الكتابي" مختلفا، فتتعدد الدوال على الصفحة، فلم تعد الألفاظ هي الحاملة للدلالة فقط. بل إن البياض نفسه وتكثير النصوص وتجاورها وما تقيمه هذه النصوص من حوار على نفس الصفحة والرسوم والتصاوير تتحول إلى دوال أخر، التي تهدف حداثة الكتابة إلى الاستفادة منها، وخلق نص ذي إيحاءات متعددة.

هذه القصيدة وما يشبهها تحتاج إلى قارئ آخر غير الذي اعتاد على قراءة السواد فقط من على الصفحة، قارئ يستطيع أن يعيد ، وفق رؤيته هو، إعادة بناء النص، ويتناوله من أي جزئية أراد ويُخرج منه نصيته. وغني عن البيان أنه في التداولية فإن ما يعطي النص صفته النصية هو القارئ، فالمبدأ التخاطبي يعترف بأنه لو أنكر القارئ أن ما يقرأ نص، توقف عن أن يكون نصا، وبالتالي فإن ما يجعل هذه القصيدة شعرا هو القارئ الذي يعترف بهذه الكتابات، فإن أنكر القارئ هذا النمط من الشعر كفَّ عن أن يكون شعرا، بل كف عن أن يكون نصا.

في هذه القصيدة "رسوم لا نظام لوجودها في الصفحة، وأغلبها من نوع السلويت Silhouette وخطوط تشكل تخطيطا لرسم لم يكتمل أو أريد له ألا يكتمل. وفي العموم هي رسوم أقرب تشكيليا للكاريكاتور. هذا فضلا عن توزيع المكتوب (اللغة) إلى متن وهامش يحيط بالمتن، وكذلك توزيع مكتوب ثانوي، وكأنها توقيعات، على كل جوانب الصفحة دون انتظام، سواء على مستوى الفضاء الذي يشغله أو على مستوى طريقة حضوره، إذ يوجد أفقيا ورأسيا ومائلا، لا هو أفقي ولا هو رأسي، هذا مع ملاحظة اختلاف الخط نوعا وحجما ودرجات لون الأسود. وقد شغل كل هذا أعلى الصفحة وأسفلها وجانبيها، فيما يشير إلى موقف سيكولوجي ولعله رؤيوي أيضا من البياض"(٤٤)

إن قراءة القصيدة بما تتيحه من إمكانيات قراءية متعددة وإيحاءات لا تنتهي تضع القارئ في مواجهة إحساس يشبه موقفا سياسيا، صحيح أنه غير معلن، ولكنه يتبطن الوعي الشعري لدى الشاعر – هنا – في هذه الحال، كأن الشاعر يحتفي بالفوضى في مواجهة هذا الوعي المأزوم بالمواقف السياسية، وقد يبدو هذا اعتراضا على هذا الوضع السياسي، الذي قد يشبه هذه "الفوضى" التي تعم الصفحة الشعرية، ونحن القراء من يقوم ببناء معناها، ونحن القراء – أيضا – من يتوجب عليه أن يعيد ترتيب عناصر فوضى المشهد السياسي الذي يغلف وعي الشاعر المهزوم، يصنع الشاعر بهذه القصيدة واقعا جديدا، لا يمكن وصفه بالغرائبية أو العجائبية، ولكنه – فقط – واقع مفكك، نتناوله أجزاء، لا يُقدَّم إلينا بصورة مقنعة، يتم تمريره من خلال تقطيعه، وفي حال الوعي بكليته سندرك أننا أمام صدمة،

إن لم تكن مأساة، ومن ثم فكما أن بناء عالم هذه القصيدة (شعريا) يحتاج إلى الجرأة في الخروج على السائد الشعري، كذلك العالم الذي تصفه القصيدة.

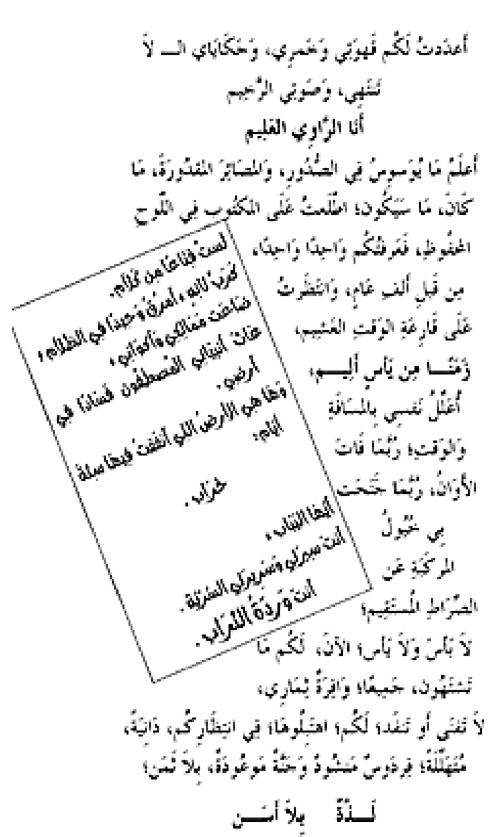
في تجربته السابقة (حجر يطفو على الماء) والذي يقوم على نفس الفكرة –كما سبق – انتهى فريد أبو سعدة في وصفه إلى أنه "سينوغرافيا شعرية لا تخلو من الغرابة، وإثارة المخيلة، ومع ذلك لا تتأدى بنا إلى مسرحة النص، إذ تظل الأصوات – رغم تباينها المعقول – مشدودة إلى الأنا الشعرية المركزية، متماهية مع هذه الذات في غواياتها اللغوية. فلا فرق بين خطاباتها، من حيث الأداء اللغوي – المطلوب لخلق شخصيات مختلفة – وبين الأداء الذي نميزه للذات الشاعرة" [٤٥]، وهو ما يحاول رفعت سلام تجاوزه هنا.

إن هذه النصوص التي تم عزلها من القصيدة والمفردات التي تم توصيفها، فيما أفهم (وكل ما يقال عن فهم هذه القصيدة شخصي) محاولة لإضفاء الصفة الحوارية على النص من خلال إقامة جدل نصي، يقوم مقام الحوار بين شخوص تقدم هذه النصوص على الصفحة بما يمنحها الصفة المسرحية، ومن خلال الحوار الواجب بين عناصر الصفحة (وبدونه تظل مفردات الصفحة ونصوصها مجرد تجميع عناصر موزعة على فراغ الصفحة لا أكثر) ومن خلال هذا الحوار تتوالد الدلالة التي يساهم القارئ في إنتاجها، كما في الشاهد من آخر صفحة، وفيه تتجمع كل الأصوات المتداخلة والمتحاورة والمتقاطعة على امتداد الصفحات التسع السابقة، وفي هذا الشاهد سنجد:

آثار القدمين، والتي يغلب على الظن أنها آثار الراوي – السارد (مصر) في هذه القصيدة التي تحكي النص الغالب عليه أنه مكتوب بخط اليد (أو يميل إلى إعطائنا هذا التصور) أمامه الإلهة ماعت إلهة العدالة في الحضارة المصرية القديمة، وظهورها في آخر صفحة من القصيدة أمر له دلالة، كأنه إعطاء مؤشر الإحساس بالأمان النفسي، خصوصا أن آثار الرجلين تشير إلى امتداد السير نحو المستقبل، وكان الغالب على ما قاله السارد الحاكي (مصر) أنه مشبع بالإحباط. تحت الإلهة ماعت جزء من النص المكتوب بالخط المائل، وفي هذا الجزء (ذهب الذين نحبهم إلى مملكة الظلام العميم) انتهى هذا الماضي، لينتهي هذا النص المائل بهذه الأسئلة الوجودية (إلى أين؟ / يارب الأرباب العظيم؟) وهذه نهاية هذا النص. في أسفل الصفحة طائر أبو منجل الرمز الفرعوني، كأنه يهم بالطيران، كأنه بداية عهد جديد، وفي جهة اليمين سطران من نص سابق، ثم (أنا الراوي العليم) مكتوب بالبنط الغليظ، وهذا سطر من نص تم توزيعه بين كل القصيدة ، وفي نفس الصفحة سطران من نفس النمط الطباعي ينتهيان بقوله (لذة بلا أسن) وهي النهاية المكتوبة للقصيدة، وقد يفهم المتلقي منها ما يوحي بالأمل (لذة بلا أسن)، والجزء الباقي من النص النثري المكتوب بالبنط العادي يشغل باقي الصفحة من جهة اليسار، وفيه يصف هذا الصوت رحلة مريرة ويكشف خفايا البشر، ثم يعدهم بالأمل: (لا بأس، ولا يأس، الآن، لكم ما / تشتهون، جميعا/ وافرة ثماري، لا تفنى أو تنفد، لكم اهتبلوها، في انتظاركم، دانية، متهللة، فردوسٌ منشود وجنة موعودة، بلا ثمن)، وعلى يسار الصفحة النص الموجود داخل مربع وفيه

صوت قلق لا يبدو منسجما مع ما قد نفهمه من كل ما سبق، (فالأرض التي أنفقت فيها ستة أيام، خراب)، غنيّ عن البيان هذا التناص مع جزء الآية القرآنية (خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ) وبهذا التناص يبدو هذا الصوت محبطا، فاقد الأمل.

والآن: ربة العدالة ماعت جهة اليمين في مواجهة الصوت المحبط جهة اليسار، مع النص الموحى بالفقد والمنتهي بالتساؤل أسفل ماعت أمام نص الراوي في النصف الأيسر من الصفحة الموحى بنبرة الأمل، مع صورة المشي من آثار القدمين، مع صورة أبو منجل يهم بالطيران، معا في لوحة واحدة، إن وجود كل هذه العناصر الإشارية معا في نفس الوقت الذي يمكن أن نقرأ الصفحة من أي نقطة، ونبدأ بأي نص، كل هذا يخلق حوارا يجعل المشهد كأنه مسرح حافل بأحداث، ينقل اللوحة من مجرد مشهد ساكن إلى حالة حوار ينجح في تقديم هذا الإحساس بالتوتر، فمن رحم السكون تخرج الحركة، ومن اليأس الأمل، ويمتزج الإحباط بالأمل.



أعددتُ لكُم قهوتي وخمري، وحكاياي الـ لا
تنتهي، وصوتي الرخيم
أنا الراوي العليم
أعلمُ ما يُوسوسُ في الصدور، والضمائرَ المستورةَ، ما
كانَ، ما سيكون؛ اطلعتُ على المكتوب في اللوح
المحفوظ، فعرفتُكم واحدًا واحدًا،
من قبلِ ألفِ عام، وانتظرتُ
على قارعةِ الوقتِ الغشيم،
زمنًا من يأسٍ أليم،
أُعلّلُ نفسي بالمسافةِ
والوقت؛ ربّما فاتَ
الأوانُ، ربّما جنحت
بي خيولُ
المركبةِ عن
الصراطِ المستقيم؛
لا بأسَ ولا بأس؛ الآنَ، لكُم ما
تشتهون، جميعًا؛ وافرةٌ ثماري،
لا تفنى أو تنفد؛ لكُم؛ اقتطفوها؛ في انتظاركُم، دانيةً،
مُتهلّلةً؛ فردوسٌ منشودٌ وجنّةٌ موعودةٌ، بلا ثمن؛
لــذةٌ بلا أســن

لستُ قناعًا من كلام،
كربُ ثالثٍ، أصرخُ وحيدًا في الظلام،
ضاعت ممالكي وأكواني،
خانَ أبنائي المصطفون فسادًا في
أرضي.
وها هي الأرضُ التي أنفقتُ فيها سلةَ
أيامي:
خراب.
أيها التراب،
أنتَ سريري وسريري العطرة.
أنتَ وردةُ التراب.



ذهب الذين نحبهم إلى
مملكة الظلام العظيم.
لم يبق لنا سوى أن نتقصى
آثارنا، ونلوك السؤال
الرجيم:
إلى أين؟ إلى متى؟
يا ربّ الأرباب العظيم؟



الشعر السردي

تقدم قصيدة (طفل في المخيم" للشاعر أحمد نبوي تجربة مميزة في هذا الصدد. تقع القصيدة ضمن ديوان "المشاهد: مشاهد من مخيم اللاجئين) وهو عنوان دال على مأساة الفلسطينيين في الصراع العربي الإسرائيلي، وهو موضوع – بطبعه–محبِط وانفعالي، وسبقت الكتابةُ عنه، فكيف

يتخلص الشاعر من هذه العاطفية والذاتية؟ إن أنسب الطرق لذلك هي بناء القصيدة بناء مشهديا، فتبدو القصيدة / القصة مشهدا، يختفي الشاعر وراءه، مستترا وراء موضوعية معلنة، مقدما شخصياته – في الديوان كله – وفق تكنيك شعري يبتعد قدر الإمكان عن الغنائية والذاتية، وتختفي "أنا "الشاعر ليضعنا في مواجهة بناء درامي، بما يسمح لعرض الصراع، والتناقض والتوتر من خلال رسم مشاهد ثلاثة تمثل لوحات ثلاثة، في حياة (طفل وحيد في المخيم) – وهو عنوان القصيدة – تقدم هذه المشاهد ملامح من الزيف العالمي والظلم، برغم بعض مظاهر النفاق السياسي الممثل في هيئات الإغاثة، وتقديم الطعام والشراب، بعيدا عن حل جوهر المشكلة وهو الاستيطان.

في اليوم الأول

بين أنين الطرقات

ظل هلوعا

يصرخ

يتخبط في سيقان تبكي

تتبادر من فمه الكلمات

فيغيب عن الوعي قليلا

ويفيق

ليعود كسيرته الأولى (الديوان ص ١٦)

هنا صورة درامية باقتدار، "تكثف إيحاء الحركة والنمو بحيث تتابع فيها الصور متآزرة في وحدة متنامية، ويرتكز الاهتمام في هذه الصورة على الفعل والحركة والصراع الذي يضفي على المشهد حيوية وتدفقا، ولا يكون التأكيد على تشخيص وتشييء بعض الصور الجزئية إلا لتعميق النفس الدرامي وانصهار الصور الجزئية كلها في بؤرة الصورة المركزية" (٤٦)

يحاول الشاعر إبراز مشاعره هو بمأساة اللاجئين، وبدل المباشرة يتخذ من يوميات طفل معادلا موضوعيا، ينقل من خلاله إحساسنا بالمأساة، وليس إحساس الشاعر فقط، لأن كل نص شعري – بحسب قول لورنت جيني – هو حكاية أو رسالة تحكي صيرورة ذات.

تختفي ذات الشاعر من خلال استغلال الطاقة الكامنة في النثر المناسبة لحوار الذات مع نفسها ومع العالم، لأن الحكي والوصف وبناء الشخصيات، وتعدد المشاهد والرواة يمنح القصيدة مدى عميقا يحارب الثبات والسكون، وهذا بدوره يحكي أحوال النفس التي تعاني الضغط وربما الانكسار أمام هول الأحداث والشعور بالعجز عن الحلول.

هنا في اليوم الأول يضعنا الشاعر مع طفل، نواجه مشاعره الداخلية دون الإفصاح عنها بالكلمات، يستطيع السرد أن يصل إلى مناطق في نفس الطفل، ما كان الشعر الغنائي ليصل إليها لو ظهرت "أنا" الشاعر، وهذه المناطق النفسية مما لا يمكن ضبطه أو تعريته تماما، مثل أحاسيس الدهشة والذهول:

في اليوم التالي

جلس حزينا يتأمل

- اشرب

لا يشرب

-كل

لا يأكل

بهذه الألفاظ المعدودة والجمل المكثفة، استطاع تداخل الأنواع أن يحمي القصيدة من نبرة الخطاب والغنائية، وفي تقشف بلاغي ظاهر ووضوح يصل إلى حد المباشرة، لكن ذلك مقصود، هنا مشهد شعري كامل يعتمد على ثلاثة أفعال رئيسية، ترسم ثلاثة أحوال لنفس الطفل: جلس – لا يأكل – لا يشرب، بهذه البساطة يرد الحوار المبتسر وغير المفيد والعشوائي، هنا سرد ممزوج بالوصف يسعى إلى التعبير عن المأساة التي يعيشها اللاجئ (عموما) وتنجح بقايا الحوار – هنا – في الكشف عن الصراع النفسي والإحساس بالغربة ورفض الواقع داخل هذا الفضاء الكوني المتوحش، كما أنه ينجح في تعرية مشاعر الزيف التي تمارسها الأمم المتحدة من خلال تقديم المساعدات التي تجعل اللاجئ لاجئا بقية عمره، دون تفكير في حل المشكلة.

قد نستدعي إلى ذاكرتنا علاقة السينما بالشعر في مثل هذا المشهد القصير والمعبر من خلال رسم هذه المشاهد وكأنها مونتاج محكم، في تداخل فريد بين الشعر والنثر يزيد من حرارة تجربة الشاعر في هذا الديوان، هذه الحرارة التي نجح في إخفائها من خلال استغلال عناصر السرد، ولولا هذه

الحيلة لتحول الديوان إلى قصائد خطابية مجلجلة.

في اليوم الثالث

لم يَسِل الحزنُ على الطرقاتْ

لم تنتفض الأرضُ

ولم تبك السموات

حين تعالى صوتٌ مبحوح

يعلنُ

أن الطفل الصارخ

مات

ينجح السرد –هنا – في تقديم تجربة متماسكة، وبنية أدائية وتعبيرية واضحة، أجاد الشاعر في استغلالها وتفعيلها ضمن قصيدته، وينجح الحكي في اختصار الكثير من التفاصيل المسكوت عنها، والتي يبنيها القارئ لمواصلة بناء المعنى وملء فجوات النص.

يضعنا الشاعر في الديوان عوما، وهذه القصيدة شاهد على ذلك – يضعنا أمام تجربة تفصح عن وعي جدلي بطبيعة البناء الدرامي وآلياته داخل القصيدة، بهدف الوصول إلى غرس التناقض المسكوت عنه في النص، ويرجع جزء كبير من نجاح الديوان إلى غياب المسكوت عنه، والذي لا يمكن بناء عناصر المشهد إلا من خلال استرجاعه، ويمكن متابعة ذلك في الديوان، كما في هذا الشاهد من قصيدة بعنوان فتاة الرصيف:

فتاة الرصيف

من كثرة البكاء

وحزنها المخيف

من نهشة الشتاء

في عودها النحيف

نامت

على حد الرصيف

في نومها

رأت

- كما يرون –

أن بسمةً

تضيء وجهها

ونسمة جميلة

تداعب اللامات

في خدودها

ولمسة نبيلة

تضم شعرها

وقبلة

على الجبين نديةْ

وحضن ام

ضمها

وأخوة

وأسرة

وبيت

وحين دارس السائرون فوقها

تفتحت عيونها

لواقعٍ مخيف

فجففت دموعها

ولملمت أعضاءها

في

آخر

الرصيف

الهوامش

** للاستزادة يمكن الرجوع في المونتاج إلى كتابي (آليات الفهم والدلالة في ضوء المدونة النقدية الحديثة) الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٧، وعن أثر نظريات الاتصال والإعلام على الشعر يمكن الرجوع الى دراستي (فقه اللذة: مدخل نصي) مجلة فصول، العدد٩٥ القاهرة ٢٠١٥

١- عابد خزندار (عن الحداثة وما بعدها) ٧٢ . إبداع . ع١١ . نوفمبر . ١٩٩٢

٢- السابق / ٧٦

٣- ناجي فوزي (آفاق الفن السينمائي) ١٣٠. دار غريب . القاهرة . ٢٠٠٣

٤- منى الصبان (المونتاج الخلاق ما بين القديم والحديث) ١١٢ . دار غريب . القاهرة . ١٩٩٧

٥- السابق / ٩١

٦- السابق من ٧١ إلى ٧٣، بتصرف

٧- منى الصبان (فن المونتاج في الدراما التلفزيونية) ٧٧ . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ٢٠٠١

٨- منى الصبان (المونتاج الخلاق) ١٠٣

٩- السابق / ٥٨

١٠. محمَّد عبد المطلب (مناورات الشعرية) ٥٨ – دار الشروق – ١٩٩٦ – القاهرة

١١-محمود أمين العالم (مفهوم التجريب الشعري) ٢٧٤ – مجلة فصول – مج -١٦ – ع ١ – ١٩٩٧

١٢- ٢. عبد السلام المسدي (شعرنا العربي والزمن المضاد) ١٩ وما بعدها -مجلة فصول – مج -١٦ – ع ١ – ١٩٩٧

١٣. محمَّد عبد المطلب / ٥٧

١٤-- فاطمة الطبال بركة (النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون) ٧٥ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ط١-١٩٨٣

١٥- د. الهام ابو غزالة وعلي خليل حمد (مدخل إلى علم لغة النص – تطبيقات لنظرية ديبوجراند وولفجانج دريسلر)١٩٧ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩

١٦- فرانتيشك دانش (حول البنية الدلالية والموضوعية لأداة الاتصال) ١٦٣ ضمن: (علم لغة النص) ضمن: (علم لغة النص) ترجمة د. سعيد بحيري – مكتبة زهراء الشرق ط١-٢٠٠٧ القاهرة

١٧-روبرت دي بوجراند (النص والخطاب والإجراء) ٤٢٩ترجمة د. احسان تمام-عالم الكتاب

ط١-١٩٨١

١٨- أبو غزالة /١٨٧

١٩- دي بوجراند/ ٢١٥

٢٠- ابو غزالة/ ١٩٠

٢١- آيزر (التفاعل بين القارئ والنص) ١٣٣ ضمن: (القارئ في النص) مرجع سابق

٢٢ ٢١- كارلهاينز شتيرله (قراءة النصوص التخييلية)١٠٥ ضمن: (القارئ في النص: مقالات في الجمهور والتأويل) ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح – دار الكتاب الجديد ط١ -٢٠٠٧

٢٣- ابو غزالة/١٩٠

٢٤- آيزر (التفاعل بين القارئ والنص) ١٣٣ ضمن: القارئ في النص

٢٥- دي بوجراند/ ١١٧

٢٦- كارلهاينز شتيرله (قراءة النصوص التخييلية)١٠٧ ضمن: القارئ في النص

٢٧- فرانتيشك دانش (حول البنية الدلالية والموضوعية لأداة الاتصال) ١٦١

٢٨- فرانتيشك دانش (حول البنية الدلالية والموضوعية لأداة الاتصال) ١٦١ ترجمة سعيد بحيري

٢٩- كارلهاينز شتيرله/١٠٦

٣٠- تودوروف (القراءة بناء) ١٠٢ ضمن:(القارئ في النص) مرجع سابق

٣١- دي بوجراند/ ٤٢٢

٣٢- ابو غزالة/ ١٨٥

٣٣- سوزان روبين سليمان (تنوعات النقد الموجه للقارئ) ٤٠، ضمن: (القارئ في النص) مرجع سابق

٣٤- ابو غزالة/ ٣٢

٣٥- جوناثان كالر (مقدمات لنظرية في القراءة) ٦٩ ضممن: (القارئ في النص) مرجع سابق

٣٦- ابو غزالة/ ٤٢١

٣٧- دي بوجراند/ ٢٦٨

٣٨- فولفديترش هارتوج (النص والمنظور) ٣٤ ضمن: (علم لغة النص) مرجع سابق.

٣٩- الفكرة مستلهمة من فرانتيشك دانش في دراسته (حول البنية الدلالية ..) ١٦٧ مع تطبيقها على الشاهد

٤٠- بوجراند/ ١١٣

٤١- بوجراند/ ٢٧٠ و٢٧١
٤٢- سوزان روبين سليمان (تنوعات النقد الموجه إلى الجمهور) ٣٧و ٣٨، ضمن: (القارئ في النص) مرجع سابق
٤٣-صلاح بو سريف (الكتابة خارج الشكل: ماضي القصيدة، راهن الشعر) ٤٣ و٤٤ ضمن (النهار الآتي) تحرير احمد سراج، الأدهم للنشر والتوزيع – القاهرة – ٢٠١٨
٤٤ – مُحَمَّد فكري الجزار (سيمياء الصخب الفكري) ٣٩١ ضمن (النهار الآتي) مرجع سابق
٤٥-مُحَمَّد فريد أبو سعدة (سينوغرافيا شعرية لا تخلو من الغرابة وإثارة المخيلة) ٣٨٧ ضمن (النهار الآتي) مرجع سابق
٤٦-مُحَمَّد عليم (شعرية المشهد: دراسة في الأنماط والنصية) ٥٧ – دال للنشر والتوزيع ٢٠١٢

الفصل الثاني

المعنى بين سلطة القارئ وسلطة الكاتب

مقدمة

بعيدا عن رغبة استجلاب الجدل الثقافي والفلسفي الممتع والشيق حول المداخل النقدية والمقاربات اللغوية الشائقة حول "المعنى" وما يتعلق به من مقاصد، ترجع إلى النص أو إلى القارئ أو إلى المتلقي، تسعى هذه الدراسة إلى قراءة بضعة نصوص تحتاج إلى البحث عن "معناها" كي يتم التواصل بين القارئ والنص، ومن خلال هذا النظر العملي في بنية القضية سنكون مضطرين إلى طرح بضعة تساؤلات حول صلاحية القارئ وحدود سلطته في "بناء" المعنى، ودور الكاتب، وما يقوم به النص في ذلك.

ربما يكون التركيز الأكبر على "علم النص" الذي يَعِدُ بالكثير من النجاح النقدي في حال تطبيقه على النصوص الحداثية، التي تبدو مصنوعة بصورة تتحدى "النموذج النحوي للجملة" كما روجت لذلك الحداثة، فإذا بعلم النص يتسع ليشمل هذه التجارب معترفا بوجودها، وبأريحية نقول: "يحصل تعبير لغوي ما على وظيفة قول على أساس شكله النحوي المميز (المؤلف للمنطوق)" (أو نموذج التكوين الجملي)" [1]، وبذلك تدخل الأقوال الشعرية

التي أرادت أن تخترق نظام اللغة، فيتقبلها علم النص لأن "أنواع النصوص هي أطر كلية تضبط مدى الخيارات المحتملة الاستعمال"[٢]، ليس هذا فقط، بل كما يذهب إلى ذلك دي بوجراند ودريسلر فإن النصوص الشعرية التي تجري فيها قواعد التغييرات تعديلا مميزا، باختراق النظام اللغوي، هذه النصوص "تحظى بالقبول"، وربما تحولت إلى "ميزة"، لأن هذه "التمثيلات الكلامية في اللغتين الانفعالية والشعرية تركز انتباها أكبر على ذاتها، وتصبح الصلة بين الجانب الصوتي والدلالة أكثر قربا وأكثر حميمية، وبالتالي تصبح اللغة أكثر ثورية، لأن تداعيات التقارب المعتاد تتراجع إلى موقع خلفي" [٣]. وهذه الثورية سمة مميزة للإبداع الشعري الحداثي، وفيما ذهب إلى تبريره جان جاك لوسركل إذ رأى "أن الرغبة في إيجاد القواعد قد انحسرت لتفسح المجال لقاعدة الرغبة"[٤]، بعد أن دفعت الأطروحات اللغوية والنقدية إلى ذلك دفعا، منذ إعلان دي سوسير أن "اللغة نظام من العبارات الاعتباطية من دون أي عامل خارجي، وأن الإشارات هي شيء منفصل عن العالم، وهذا أساس اعتباطيتها"[٥]، واستهوت هذه الفكرة اللغويين والنقاد وقادت إلى استنتاجات ثورية مثل القول "بأن القراءة الوحيدة الجدية للنصوص هي قراءة خاطئة، والوجود الوحيد للنصوص يكمن في سلسلة الأجوبة التي تثيرها"[٦]، واتجه المبدعون نحو ما أسماه بول ريكور "الوهم الطوطمي"، "حيث تُعَدُّ الترتيباتُ أكثرَ أهمية من المضامين"[٧] فتم إنتاج نصوص "مارقة" إن صح التعبير، والنصوص المختارة في هذه الورقة هي "نصوص مارقة" تتحدى الوصف النحوي، ولعل هذا مبرر اللجوء إلى المدخل النصي.

وليكون القارئ على بينة مما يقال، سأضع بين يديه هذه النصوص،

طالبا منه التفكير في "معناها" أولا، وإذا ما توصل إلى "معنى" أرجو أن يسأل نفسه هذا السؤال: كيف تم التوصل إلى هذا المعنى؟ وهل هو معنى الكلام المقروء أم أنه معنى اجتلبه القارئ إذ شعر بشيء ما "أوحى" إليه بأن معنى الكلام "ربما" يكون ذلك، وأخيرا: هل هذا المعنى – إن وصل إليه– هو معنى نهائي أو أنه مجرد معنى مقترح يمكن العدول عنه إلى معنى مقترحٍ ثان، وليت قارئي يتحلى بالصبر وهو يقرأ هذه النصوص الشعرية:

النص الأول: الولد الراكض في الذاكرة لأدونيس

قوس ريحان عريش من حمام

والشبابيك رمت أبوابها

ليد الريح / الحقول

قرية من سعف النخل ومن حبر الفصول.

غضبُ الرعد ولُطف الغيم فيها ربيابي

قرية نسهر في سروالها

ويبوح التين والتوت بما تخجل منه الشفتان.

في أعلي شجر النخل نمت ذاكرتي

هو ذا السمّاق نجنيه وهيأنا البقول

ونقول التابل الطيب لن ينقصنا هذي العشية

هو ذا يحتضن النسرين طفل

كي يرد الورد للورد التحية.

في أعالي شجر النخل نمت ذاكرتي

إنه النرجس يأتي حافيا

ما الذي يشغله

والرفيق العشب يعطيني ذراعيه وأعطيه قميصي

وتغطيتا يدا زيتونة

لي في دفتري الأخضر شباك وفي الأزرق وعد

لي في محفظة الشمس كتاب ...

في أعالي شجر النخل نمت ذاكرتي

نبع صفصاف، بُكاء

أترى أسمع للجن عزيفا

أم هي الأغصان موسيقى؟ ترنم

أيها الصفصاف وامنحني أن أصغي إليك

أن أرى وجهي مرسوما عليك

هاجسا يقرأ صوت الماء في صوت الحجر

ودوما يكتب / في أوراقه

مطر يمشط أغصان الشجر.

هبطت ذاكرتي

من أعلي شر النخل / سلاما

للصديق الولد الراكض في ذاكرتي

لم يزرني اليوم لم يومئ إلي

مثلما عودني – أسلمت وجهي

لمراياه: من الضائع منا؟

ومن الصامت والناطق؟ غامت

شفتاه – أتراه ساكن في شفتي؟

أيهذا الولد الراكض في ذاكرتي

جرحي النازف يستعصي ولكن

جسدي ينمو ويزهر

فأنا والبحر في الموت سواء

وأنا قبرة الحزن أنا ذنب الفرح

أيها الطالع من هذا الفضاء

أنت جرح آخر ينزف أم قوس قزح؟

هبطت ذاكرتي

من أعالي شجر النخل؟ سلاما

يا شبيهي الولد الراسب في ذاكرتي

أنت من يجمح في نبضي أم أنت الحريق؟

وسلاما أيها الطيف الصديق

عشت محمولا على نرد وسميت القمر

فرسا حينا وحينا فارسا

كانت الشمس تؤاخيك وتبني

معك البيت الذي تبنيه من قش وتلهو

بالحصى مثلك / لو تعطيني الآن يديك ...

وسلاما

أيهذا الشجر المائل في ذاكرتي

أأنا نطقك أم صمتك أو ما تنقل الريح إليك

من غبار الشجر الآخر؟ لو تعطيني الآن يديك

لو يقول الأفق الساهر في ليل رؤاك الساهر

ما الذي تمخض في غابة أيامي رياح الذاكرة ...

في أعالي شجر النخل نامت ذاكرتي

لم أكن أعرف أن الجسد العاشق مرسوم لمنقار سنونو

لم أكن أعرف أن الحب لا يعرفه إلا الجنون

لمن النجمة ترخي شعرها

وتلاقيها إلى البيدر أفراس التعب

بين عينيها طريق ويداها

خيمة ...

حقا؟ خذيني

... / حوض أحزان وماء الليل / غصنا

واقتسمنا قمر الماء، يقينا

تحلم النجمة أن تسكن بيتا من قصب

النص الثاني: مرثية إنسان الشمس القديمة لمحمد عفيفي مطر

كل شيء كان يستنضح مني

كانت الأرض جنينا في دمي لم يبلغ التاسع؟

والشمس وأقماري الخبيئة

كان في قلبي احتدام الشجرة

واختمار الطمي والشعر – الطلوع

كنت – مما يملأ القلب – أجوع

وأغني للمياه المسكرة

علها تطرحني زنبقة في عروة الأرض التي تطلع مني

كنت من حبي ألفُّ الشرنقة

وبها كنت أصلي لأموت

قبل أن يحملني مني غراب العاصفة

وانسحاقي في مراسيم السكوت ...

كنت ممتد العروق

نازفا أسبح في ليل السديم

كنت فيه روحه الحرة والمحور والدائرة المشتعلة

والمدار الفوضوي المتحول

كنت ابني – بين ما أخفيه في القلب وبين العالم المقبل – جسرا للتواصل

فأنا أفطر في الصبح بغابة

أتغدى بسحابة

أتسلى بحوار البرق والرعد الذين استترا

تحت الربابة

ألبس الأفق على رأسي شالا وأدير العاصفة

خاتما في أصبعي

والبحر خفا؟ والكتابة

معجما تصرخ فيه لغة الخلق وتنشق وجوه الكائنات.

أه يا أرض النعاس الأبدي

أُطفِئَتْ نارُك، حطت في القلوب الحجرية

والأغاني الذهبية

بومة الملح التي تولد من بطن السكون ...

ها أنا ... مختطف يحملني مني غراب العاصفة

مبعدا إياي عما كان في "الكاؤوس" مني

فأنا في طرق الغربة أستجدي اللقيمات المخيفة

وأغني من عذابات التخارج،

آه يا مملكتي المبعدة

أنت في القلب وبوابة قلبي موصدة

وأنا أهرب مني

عابرا في ظلمة الأعين والأوجه،

مسجونا بقلب الكائنات الفاسدة

أتسلى بانتظار الكذب الأسود أن يفقس في عش الصحيفة

ميتا في الليل محمولا على نعش النهار

داخلا في الريح أعراف العناصر

فأنا ملح البحار

وحديد السرج والمحراث، والطينة في أرض المجاعة

ونحاس في سيوف الحرس المقبل من كل طريق

وأنا نار الحريق

ومدار القمر المعتم والشمس الكئيبة

وأنا البطل الذي يقرع في كل كتيبة

وأنا زهر الدم الطالع في كل قتيل ...

طفلتي ... يا طفلتي المشتعلة

جمعيني بعد أن بددني الليل الطويل

جمعيني من فم الأشياء والظلمة

صبي نارك الأولى بروحي العاشقة

وهبيني ولدا

ترقص الطينة فيه بالمياه الخالقة ...

النص الثالث: حديث يومي لسعدي يوسف

حين قال: "انتهينا ولم نبتدئ"

سقطت في فراغ المعاني يداه

يومها، كنت منتظرا أن أراه

أن أرى العشب في صوته والجبل

أن أرى ما يراه

غير أنا انتهينا ولم نبتدئ

وامتهنا ولم نبتدئ

واتّركنا بذاكرة العشب كل مراقي الجبل

هل تكون النهاية أن نشتري ورقا

للسقوف التي تستر الخاتمة؟

هل تكون النهاية أن نحذق الكلمات

التي لا تغادر بسمتنا الدائمة؟

هل تكون النهاية فينا؟

هل تكون المراثي أغاني المهودِ التي ترتضينا؟

كم أقول: انتظرتك

ها أنتذا جئت ...

قلت انتهينا ولم نبتدئ

- حسنا فلنغادر معا ...

غير أني سأبحث في حانتي عنك،

أو عن سواك

في الليالي التي لا تراك

والليالي التي طعمها أولُ.

وقبل البحث عن "المعنى" في هذه النصوص، سنطرح سؤالا جسورا: ما الذي في هذه "الكتابات" يقنع القارئ بشعريتها؟ إذا نظرنا إلى التوزيع الكتابي سنكون أمام سؤال عن جدوى التوزيع على الصفحة بما يخالف النثر، ففي الشعر العمودي كان البيت دافعا إلى جعله يحتل سطرا، ولانقسام البيت إلى شطرين متساويين تم توزيعه على شطرين كتابيين بينهما فراغ، وفي شعر التفعيلة لماذا يكون الالتزام بوحدة التفعيلة؟ وما الذي نجده دافعا للالتزام بالتشكيل الكتابي، وإذ تذكرنا أن رواد الشعر الحر قالوا بالدفقة الشعرية، وحين تنتهي الدفقة ينتهي البيت (الذي أصبح السطر) الشعري، فما الذي في شعر التفعيلة يدفع بالشاعر إلى توزيع الجملة الواحدة على عدة أسطر؟ هذا سؤال لا أعرف له إجابة إلا محاولة الاحتفاظ بالعرف الكتابي للشعر وتمييزه عن الشكل الكتابي للنثر. وستكون إجابة هذه السؤال ملغزة مع قصيدة النثر، التي تلتزم الشكل الكتابي الموروث للشعر .

وباستثناء هذا التوزيع الكتابي لتلك النصوص / القصائد —هنا—ما الذي في هذه الكتابات يقنع القارئ بشعريتها وقد غمض معناها إلى حد كبير؟ وهل إذا قرا المتلقي مثل هذه "الكتابات" ولم يفهم معناها هل سيطلق عليها كلمة "نصوص" إذا غاب عنه معناها؟

هنا يلعب "المبدأ الحواري" دوره الذهبي لإنقاذ هذه الكتابات عموما

وقصيدة النثر على وجه الخصوص من التجاهل والإهمال، لأن الاعتراف بهذه النصوص على أنها شعر يتوقف على تعاون القارئ وفي اللحظة التي يكف فيها القارئ عن الاعتراف بانتماء هذه الكتابات إلى حيز الشعر تكف عن اعتبارها شعرا، ولعل من المهم –هنا – أن اشير إلى أن هذا ليس وقفا على الشعر فقط، بل إن هذا فيما ذهبت إليه النصية موجود مع كل النصوص، فالاعتراف بالنص (أي نص) مرهون بتعاون القارئ ولاعترافه بأن ما يقرأ نص.

في اللحظة التي يتعاون فيها القارئ (وفق مقولات المبدأ التخاطبي) ويبدي تعاطفا إيجابيا ويعترف بأن هذا المكتوب شعر، ويمضي في قراءة "القصائد" ماذا يجد؟

سيتبادر إلى الذهن فورا التبريرات الحداثية لوجود نصوص لا تبوح بمعناها بسهولة، بل ستجد تبريرات ترفع من قدر النص بحسب غياب معناه، وستجد كلاما رائعا مثل قولنا إنه مع الحداثة، وقع "انتقال باللغة من كونها شيئا محددا ثابتا إلى كونها بؤرة من الاحتمالات والخروج بالمفردة اللغوية من كونها علامة ثابتة الدلالة، قاموسيتها، إلى كونها طاقة إيحائية وبؤرة دلالية تشع في جسد النص إمكانات متعددة، مثرية إياه بهذه التعددية، وخالقة حول نفسها شبكة من الترابطات والدلالات التي لا يمكن أن تقلص إلى الدلالة القاموسية الواحدة"(٨)

وبحسب الوظائف اللغوية كما قدمها ياكوبسون فإن الشعر يعلي من الوظيفة الشعرية على حساب غيرها. وأكد جون كوين هذا المبدأ من

خلال توصله إلى أن النظم يعمل على تعتيم وظيفة التعيين المنوطة بالنثر، وبخفوت وظيفة التعيين تنبت وتزداد الوظيفة الإيحائية للكلام، من خلال تعتيم الوظيفة المرجعية التعيينية وبعث الوظيفة الإيحائية ـ الشعرية. وأول جملة في أول نص هي:

قوس ريحان عريش من حمام

والشبابيك رمت أبوابها

ليد الريح / الحقول

قرية من سعف النخل ومن حبر الفصول.

غضبُ الرعد ولُطف الغيم فيها ربياني

قرية نسهر في سرواها

ويبوح التين والتوت بما تخجل منه الشفتان.

(اعتمدنا على القول بأن هذه جملة على وضع الشاعر نقطة في نهاية كل جملة، وبدون هذه النقاط ستبدو الجمل متداخلة، وربما لا يسهل فرز النص إلى جمل بدونها)

يصعب فهم الصورة اعتمادا على المعنى الإشاري الذي تواضعت عليه اللغة لهذه الألفاظ. لقد حدث انزياح لكل هذه الألفاظ، وتخلى كل شيء هنا عن مفهومه الزمني والواقعي والطبيعي والمادي. إذا اعتبرنا السطر الأول جملة (قوس ريحان عريش من حمام) سيكون من الصعب استنبات معنى لها، فثمة علاقة غائمة بين المبتدأ (قوس) والخبر (عريش)، والجملة

الثانية لا تكشف عن معنى في قوله (والشبابيك رمت أبوابها ليد الريح / الحقول) فهي جملة موغلة في الغموض أكثر من سابقتها بسبب هذه الانزياحات التي مارسها الشاعر على ألفاظ اللغة مما جعلها تقع في سياقات لا تقرها الطبيعة الاستعمالية للغة، كما يبدو ذلك فجا صريحا في قوله (قرية نسهر في سروالها).

وبرغم ذلك أمكن للمتلقي استقبال مرسلة تحوي شيئا لا يتحقق إلا من خلال الوظيفة الشعرية. ذهب مُحَّد لطفي اليوسف إلى التأكيد على أن "الكلمة ليست مجرد لفظ محدد للمعنى، بل هي عبارة عن مستقر تلتقي فيه معارف كثيرة من الدلالات. أنها بتعبير آخر، عبارة عن حيز يتواجد فيه أكثر من احتمال، غير أن الاستعمال المتعارف، أي طريقة توظيف الكلمة في سياقات معتادة، هو الذي يجعل دلالةً ما تطغى على كل الاحتمالات. وعندما يعيد الشاعر تركيب الكلام يكون قد أدخل شبكة من العلاقات التي تجبر ذلك الحشد الدلالي على البروز. هنا بالضبط يتنزل الشعر. إنه يحرر الكلمة من المواضعة الاصطلاحية، ويصبح نوعا من الكلام يكسر القواعد ويتجاوز السنن، ليؤسس تبعا لذلك، آفاقا جديدة مليئة بالرؤى والاحتمالات"(٩).

لكن السؤال الأهم هو هل للشعر معنى؟ وهل ينقل الشعر معاني؟ إن هذا السؤال الساذج يضع الناقد أمام باب كبير للتأويل والحدس، لأن أضعف حلقة في الشعر هي معناه، وفي اللحظة التي نأخذ فيها أي نص على ظاهر معناه يتحول إلى لغو وهذيان، وهذا ليس خاصا بالشعر العمودي، بل إن أقدم النصوص تفسد عندما نأخذها على ظاهر ما تقول،

ويمكن لك أن تستحضر بيتين شهيرين لعنترة في معلقته:

ولقد ذكرتك والرماح نواهل مني   وبيض الهند تقطر من دمي

فوددت تقبيل السيوف لأنها   لمعت كبارق ثغرك المتبسم

ففي اللحظة التي نستقبل فيها البيتين وفق ما نص عليه معاجم اللغة على دلالات ألفاظ البيتين سيبدو لك عنترة شخصا يعاني هلاوس وهذيانا غير مقبولين، والكل يفهم نه لا يقصد إلى ما يقوله من ظاهر ألفاظه، لكنه يقصد إلى الإشارة إلى تمكن حبها من قلبه وكيف سيطر عليه حتى شغله عن أحداث الوجود، وهذا هو المعنى العاطفي للكلام، أو الوظيفة الشعرية كما نص عليها ياكوبسون، وأول شيء يفعله الشاعر للوصول إلى الوظيفة الشعرية للكلام وتحويل الكلام من المعني المعجمي إلى المعنى الإيحائي يتمثل في خلق كم كبير من إزاحة الألفاظ عن معانيها، فتفقد معناها القاموسي / المعجمي لتكتسب معنى جديدا هو المعنى الشعري في القصيدة.

وهذا ما حدث مع الألفاظ في كلام عفيفي مطر السابق إذ انزاحت كلها عن مواضعاتها العرفية. وإذا قرأت (كل شيء كان يستنضح مني/ كانت الأرض جنينا في دمي لم يبلغ التاسع؟ / والشمس وأقماري الخبيئة/ كان في قلبي احتدام الشجرة/ واختمار الطمي والشعر – الطلوع/ كنت – مما يملأ القلب – أجوع/ وأغني للمياه المسكرة/ علها تطرحني زنبقة في عروة الأرض التي تطلع مني)

أكد جون كوين على أن اللفظة في الشعر تتنازعها دلالتان: التعيين (الدلالة الموضوعية) والإيحاء (الدلالة الذاتية)، ويترتب على تنازعهما أن

تزيح أحداهما الأخرى ولا يمكنهما اللقاء معا في الشعر، لأن دالا واحدا لا يمكنه استدعاء مدلولين يقصي أحدهما الآخر، لذلك يلجأ الشعر إلى الانزياح فيقطع علاقة الدال مع المفهوم ليبدلها بالعاطفة(١٠). وبالرجوع إلى الجملة الشعرية الأولى من نص عفيفي مطر فإن اللفظ وقع تحت انزياح تم بموجبه استبعاد المعنى الإشاري. لا يعود أمام المتلقي إلا إدراك الكلمة بوصفها وحدة سيميوطيقية، أي علامة تدل على معنى من جانب ثم تحيل إلى شيء خارج إطار اللغة. من جانب آخر، "فالمطلوب هو أن نتعامل مع العلامة من منطق ماديتها. أو فلنقل أن نتحسسها في كيانها المادي، أي الصوت"(١١). وأي محاولة للبحث عن مرجعية لها لن تنجح. تتأسس الجملة على التباس متعمد. إنها جملة واحدة، (كل شيء كان يستنضح مني): هذه جملة إحالية باقتدار، إلى أن يأتي باقي الكلام فتبدأ إشكالية الإحالة، فلا انسجام بين المسند والمسند إليه في قوله (كانت الأرض جنينا في دمي لم يبلغ التاسع) والمفسر بالعبارة التالية (والشمس وأقماري الخبيئة) التي تزيد من إرباك المرجعية للكلام و"تتم الأمور كما لو كان الشاعر يسعى إلى إضعاف أبنية المقال. كما لو كان هدفه النهائي هو تشويش الرسالة المراد توصيلها"(١٢). وباقي الجملة تعمُّد تضليل التلقي من خلال مراكمة الالتباس المتحقق من خلال واو العطف التي تراكم جملا لا تتماسك دلاليا داخل أبنية الملفوظ.

لا تحيل الجملة إلا على حالة مما دعاه دريدا "الإشارات العائمة"، أو ما يصر عليه لاكان من "سقوط الإشارات تحت المشار إليه وانزلاقها تحته"(١٣)، ولا يتحقق هذا (على مستوى الجملة الشعرية) إلا من خلال

عملية انزياح مستمرة لمعنى الألفاظ وإرجاء معرفة دلالتها التي تتغير مع كل تقدم في القراءة، إذ كلما استمر القارئ يكون مضطرا إلى تعديل المعنى الإيحائي نفسه الذي توصل إليه من قبل، وتحدث إزاحات مستمرة ودائمة خلال عملية التلقي.

ستجد نفس الانزياح لدى سعدي يوسف، وسيلاحظ القارئ أننا نتوقف عند مطلع النصوص فقط، وهذا لضيق المساحة، وباعتبار أن الجزء قد يشير إلى الكل. وفي مطلع نص سعدي يوسف حين قال: "انتهينا ولم نبتدئ" سقطت في فراغ المعاني يداه/ يومها، كنت منتظرا أن أراه/ أن أرى العشب في صوته والجبل/ أن أرى ما يراه/ غير أنا انتهينا ولم نبتدئ/ وامتهنا ولم نبتدئ/ واتّركنا بذاكرة العشب كل مراقي الجبل)

تلعب هذه الجملة على وتر الحسية، وفق المفهوم القديم المعتمد على أن الشاعر يعبر عن معنى شعوري مجرد باستثمار مدركات وأشياء العالم الحسية حتى ينجح في مهمة التعبير، من خلال إعادة تشكيل أجزاء العالم لينقل الإيحاءات التي عجزت اللغة المباشرة عن توصيلها. فيتم تقديم المجردات في صور حسية باعتماد الاستعارة، ويكون الانزياح محصورا في العلاقات النحوية، وبالتالي يكون التوصل إلى المعنى الإشاري من خلال المعنى الإيحائي، وتكون درجة الانزياح معقولة بما لا يعيق الفهم، وفي هذه الجملة الشعرية فإن الالتباس يأتي من اتساع الاستعارة باستغلال أكثر من مكون بلاغي، مما يساهم في نمو الصورة، باتجاه عمودي، من خلال استغلال البعد الإيحائي الذي تؤول إليه الدلالة هنا:

سقطت في فراغ المعاني يداه

إن اليد والفراغ بوصفهما عنصرين ماديين مرئيان يصبحان قادرين على التحول إلى مفهوم حسي آخر، من خلال هذه الاستعارة، وكذا أرى العشب في صوته والجبل، ومن خلال هذه الإزاحات المعتمدة على النظرية السياقية في الاستعارة المكنية القائمة على تشبيه. إضافة إلى هذه الصورة المركزية في الجملة، ثمة صور جزئية تؤسس حوارا معها وتقوم بتأسيس المجال وإثراء المستوى الدرامي للموقف، لعل في مقدمتها تلك العبارة التي تتكرر بتعديلات صياغية لا تفقدها معناها المركزي وهي: انتهينا ولم نبتدئ، ولعل انتقال الصورة من محسوس إلى محسوس هو ما يقلل درجة الانزياح، وما يحدث هنا، إنما هو من التداعي الشعوري، و"الواقع أن هذا التداعي هو من طبيعة نفسانية. فما يتداعى في ذهننا ليس الأشياء وإنما الصور الذهنية للأشياء والفكرة التي تنشئها عنها، ويعتبر سوسير أن العلامة الألسنية تجمع بين مفهوم وصورة سمعية، لا بين الشئ واسمه"[١٤].

تذهب الألسنية التوليدية إلى استحالة الشعرية في غياب كلي للانزياح، لكن ما يميز نصا عن نص يتمثل في درجة الانزياح. وإذا كانت الألفاظ في الاقتباسات السابقة تتعرض لانزياح ملحوظ ولا يمكن تلقي شعريتهما إلا من خلال المعنى الإيحائي المتولد عن درجة فارقة من الانزياح، فهذا الانزياح يتشكل بدرجة أقل ـ حتى الآن ـ لكنه يبرز في أماكن أخرى من النصوص بدرجة أعمق كما في قول أدونيس : والرفيق العشب يعطيني ذراعيه وأعطيه قميصي، أو عند عفيفي مطر: ألبس الأفق على رأسي شالا وأدير العاصفة/ خاتما في أصبعي/ والبحر خفا؟

والآن: يوجد إخفاء لمعنى النصوص المكتوبة، هذا الإخفاء يطلق عليه النقاد أسماء عديدة أشهرها الغموض والإبهام ، وهما لفظان يوقعان في العقل وصفا سلبيا يتعلق بالنصوص، ولكن كيف ينظر النقد الحديث إلى مثل هذا الإجراء؟

-الإعلامية Informativity

تدور الإعلامية Informativity (كما سبق في الفصل الأول) على بحث عامل الجدة مقابل عامل التوقع في النص. ولأن "الشعر هو التشديد على المرسلة لحسابها الخاص"(١٥)

ويمكن مراجعة ذلك من الشاهد رقم (١) – السابق ذكره–وفيه ثمة محاولة مقصودة لإعاقة القارئ عن الفهم من خلال خفض الحبك Cohesion بين الجمل:

قوس ريحان عريش من حمام

والشبابيك رمت أبوابها

ليد الريح / الحقول

قرية من سعف النخل ومن حبر الفصول.

غضبُ الرعد ولُطف الغيم فيها ربياني

قرية نسهر في سروالها

ويبوح التين والتوت بما تخجل منه الشفتان

تبدو العبارات الستة التي تكون هذا الشاهد وكأن كل واحدة منها عالم مستقل، فالعبارة الثانية غير مترتبة على الأولى، ولا تقود دلاليا إلى الثالثة ، وهكذا، وبالتالي "نتحول من إساءة الفهم إلى عدم القابلية على المعرفة[٢٣]" ويكون مستقبل النص بحاجة إلى البحث في ما سكت عنه النص، ويعتبر علم النص ذلك من علامات نجاح منتج النص، لأن "قناعة مستقبلي النص ستكون أكثر قوة عند قيامهم بتزويد محتواه بأنفسهم، ويصبح الأمر وكأنهم يقدمون ذلك القول بأنفسهم[٢٤]". ويمكن متابعة هذه الفجوات في باقي الشواهد، بل إن بعض الشواهد هي سلسلة من الانقطاعات كما في هذه الفقرة:

قرية نسهر في سرواها

ويبوح التين والتوت بما تخجل منه الشفتان.

في أعلي شجر النخل نمت ذاكرتي

هو ذا السمّاق نجنيه وهيأنا البقول

ونقول التابل الطيب لن ينقصنا هذي العشية

هو ذا يحتضن النسرين طفل

كي يرد الورد للورد التحية.

في أعالي شجر النخل نمت ذاكرتي

إنه النرجس يأتي حافيا

ما الذي يشغله

والرفيق العشب يعطيني ذراعيه وأعطيه قميصي

وتغطيتا يدا زيتونة

لي في دفتري الأخضر شباك وفي الأزرق وعد

فليس بين المنطوقات محتوى يمكن الزعم إنه يشكل قضية يدور حولها البناء النصي. ومثل هذه الإعلامية في الفقرة هذه يجبر "مستقبلي النص بالبحث في الدافعية" (وهي حالة من حالات حل المشكلات) من أجل اكتشاف ما تشير إليه تلك الوقائع، وسبب اختيارها واستيعابها المجدد في إطار الاستمرار الذي يؤلف الاتصال[٢٥]"، وبرغم ذلك ستظل الأقوال (في كل الجزء المنقول من النص الأول) تستعصى على التوقع والانتقاء، وإلا فما الذي نجده واضحا – أو محتملا– في (قرية نسهر في سروالها/ ويبوح التين والتوت بما تخجل منه الشفتان./ في أعلي شجر النخل نمت ذاكرتي/ هو ذا السمّاق نجنيه وهيأنا البقول). فهنا أربعة منطوقات منعزلة، لا تشكّل "قضية".

يذهب آيزر إلى اعتبار هذه الفجوات والانقطاعات من محفزات القراءة والتأويل، "فما هو مخفي يستحث القارئ على الفعل، ولكن هذا الفعل محكوم أيضا بما هو ظاهر، فالتصريح بدوره، يتحول حينما يتكشّف التلميح، وحين يردم القارئ الفجوات يبدأ التواصل[٢٦]".

ب-أنواع العلاقات بين المنطوقات والمفارقة

سبق في الفصل الأول, القول بأنه لكي يستمر الربط بين مختلف وقائع النص فلابد من علاقات الاستمرارية لتسمح بالانتقال من واقعة إلى

أخرى ومن قول إلى آخر، وبذلك يحدث الحبك (الترابط) Cohesion بين أجزاء وقائع النص، وقد يتحقق ذلك بصورة جلية، وبصورة خفية، ولكن يظل مستقبل النص قادرا على إيجاد علاقة.

إذا نظرنا في هذا المقطع من النص الثاني:

آه يا مملكتي المبعدة

أنت في القلب وبوابة قلبي موصدة

وأنا أهرب مني

عابرا في ظلمة الأعين والأوجه،

مسجونا بقلب الكائنات الفاسدة

أتسلى بانتظار الكذب الأسود أن يفقس في عش الصحيفة

ميتا في الليل محمولا على نعش النهار

داخلا في الريح أعراف العناصر

فأنا ملح البحار

في هذا الشاهد تسعة منطوقات. ما الذي يحقق السبك Coherence بينها، أي على مستوى العلاقات داخل الجملة، والعلاقات بين الجمل؟. ما الجامع بين المنطوق الأول (آه يا مملكتي المبعدة) والثاني (أنت في القلب وبوابة قلبي موصدة)؟ يمكن جلب علاقة (تخصيص) من خلال ضمير السارد (أنا)، وحتى هذا لا يكفي لإقامة تماسك يحقق السبك، إن لم

يتدخل القارئ ليقوم بردم الفجوات الدلالية بين الجمل المقروءة،

وفي المنطوق السابع (ميتا في الليل محمولا على نعش النهار) يمكن استخلاص متضادين: الليل – النهار على اعتبار علاقة زمانية، وافتراض أن (الليل – والنهار) مقصودان، وهذا غير مراد ويفسد الشعر، لأن باقي البيت يقوم على المجاز الذي يفرغ كل ألفاظ البيت من معناه المعجمي، وإلا كيف نفعل بالمنطوق (داخلا في الريح أعراف العناصر). وإذا تجاوزنا السبك، وانتقلنا إلى الحبك، ما الذي يجمع بين و٢ و٣ و٤ و٥ و٦ و٧ و٨ و٩ وهي المنطوقات التي تكوّن الشاهد كله؟ تفشل كل العلاقات العِلّيّة والزمنية والمنطقية والاستدراكية والمقارنة والمقابلة والتعداد والإيضاح والتمثيل والتصوير والتصويب والتخصيص والحجة والاستنتاج والإيجاز والسؤال والإجابة ... الى آخر ما نعلم من علاقات في أن تكون علاقات حقيقية تضمن ورود ١و٢و٣ بهذا الترتيب في الشاهد كله.

نحن هنا أمام "إشكال" وهو "حالة يتسم الانتقال منها إلى التي تليها بشيء من احتمال الفشل، ويمتنع الانتقال عندما تكون هذه الحالة أو التي تليها متسمة بالخطأ[٢٧]". ولمنع هذا الفشل فإن المتلقي المتعاون يبني استراتيجية من خلالها يتواجد نوع من الربط, ولبيان ذلك يمكن التأكيد على أنه يجب التعامل مع النص في ضوء بروتوكول خاص بالتعامل الشعري, حيث تكون النصوص الشعرية تحيل إلى نفسها وليس إلى مرجع واقعي, خارجي، وتكون العلاقات بين أجزاء القصيدة مبنية على ترابط خاص, بعد أن فقدت ارتباطاتها بالعلاقات خارج النص الشعري ، وفي هذه الحالة فإن افتقاد العلاقات – بهذه الصورة– هو الذي يخلق الشعرية

ويحقق السمة الأدبية في النص من خلال خلق مفارقات وهي (اختلاف المعرفة التي يقررها عالم النص عن العلاقة المختزنة لدى الشخص من قبل عن العالم)، وبذلك تتوالد الاستعارات والمجازات والتشبيهات والصور الشعرية التي تُحَلِّقُ متباهية بوجودها على ما هي عليه، وهي تشير إلى ذاتها، لا تحيل إلى شيء، واقعي. وعلى أساس من ذلك نفهم قوله (ترقص الطينة فيه بالمياه الخالقة)، في عالم النص مياه بعلاقة وصفية هي خالقة وبعلاقة تمثيلية " ترقص الطينة "، إن وجودها في النص (حقيقي)، وهي موجودة على ما هي عليه ولا نهتم بهل يحدث ذلك في الواقع؟ هل ثمة – حقيقة – ترقص الطينة فيه بالمياه الخالقة، لأن البحث عن مرجع لمثل هذه العبارة يقضي على الكلام بالفشل، فلا الطين يرقص ولا المياه تخلق، فنكون أمام منطوق يحتاج إلى إعادة بناء دلالته، وهذه العملية يقوم بها المتلقي.

ج- الأخطاء والضرورات وتفجير اللغة قصد تثويرها

لا تشتمل اللغة إلا على المجازات. وغناها بقدر غموضها. وتقدم كل الشواهد السابقة إشكالية نحوية، فهي جمل لا نحوية Ungrammatical بمفهوم تشومسكي، ويرجع ذلك إلى كونها نصوصا تخييلية, تستدعي بالضرورة نوعا من التلقي شبه التداولي, وهذا النمط من التلقي له ضوابطه(٢٨)".

ومن أهم مسببات اللا نحوية، ما دعاه دانش بالتكثيف، وعنده "يتعلق مفهوم التكثيف بالعلاقة بين المعنى والشكل في تعبير لغوي. فحين يمكن أن تُعَبِّرُ عن بنية دلالية قضيةٌ هي ذاتها بأشكال عدة، حيق يُقَوِّم أحد هذه

الأشكال بأنه الأساس، وبناء على ذلك هو الأوضح، فإننا نعد الشكل الآخر (أو الأشكال الخرى) "مكثفات"، ونصف التعبيرات اللغوية المطابقة لها بأنها مكثفة[٢٩]". ويتعلق التكثيف بالبدائل الممكنة في متوالية نصية، وهذا مدخل من أهم مولدات الإعلامية ورفعها إلى الدرجة الثالثة، حيث "يعنى التخييل – بحكم طبيعته – الاختلاف عن الوقائع الخارجية، وعدم التطابق معها، وبافتراض أن انزياحا معينا لا يعني، ببساطة، خطأ، فإن إدراك القارئ هذا الانزياح قد يزوده بالمفتاح لفهم القصد البنائي للنص ولفهم تحفيزه الشعري[٣٠]".

ومن هنا نفهم التكثيف في تعبيرات مثل (قوس ريحان عريش من حمام/ والشبابيك رمت أبوابها ليد الريح)، حيث يحتوي هذا السطر الشعري على منطوقين، (يكونان منطوقا أكبر): (قوس ريحان عريش من حمام)، وهنا "مسألة تتعلق بالعلاقة بين البناء المستند إلى المعلومات اللفظية، والبناء المستند إلى تصورات أخرى[٣١]"، وهذا ما يسمح بتقبل علاقات إسناد مباغتة وغير متوقعة فلا تعرف هل (قوس ريحان) مبتدأ خبره (عريش من حمام) أو أن المنطوق هذا كله خبر لمبتدأ محذوف مثلا؟ أو مبتدأ لخبر محذوف؟ أو خبران؟ ويمكن أن نخفض إعلامية المنطوق الأول بإسقاطه في دائرة التشبيه وتصويره على أنه شبّه الريحان بالقوس، أو شبّه قوس قزح بحزمة من الريحان، وذلك خفض إعلامية لا ينسجم مع المنطوق الثاني (والشبابيك رمت أبوابها ليد الريح)، والذي تفشل العلاقات في خفض إعلامية، مما قد يوقع في اللبس، و"إذا احتسبنا حالات اللبس ضمن الأخطاء فسننتهي إلى تخوم شديدة التشويش، لأن خيارات اللغة ملبسة

من حيث بدائلها من الناحية النظامية، ولاستعمالاتها درجات مختلفة من التحديد. وإذا احتسبنا الصور السطحية خارج دائرة القبول النحوي ... [فسوف يؤدي ذلك إلى إخراج كل الشعر]. فإذا أردنا أن نلقي نظرة إلى الأخطاء الوظيفية فمن الواضح أننا بحاجة إلى نموذج لغوي لا يقتصر على الكشف عن التراكيب وتحليلها، بل ينسب التراكيب إلى عمليات الصياغة بدرجة أكثر أو أقل قبولا(٣٢)".

في مقترح البدائل الممكنة عقلا، تظهر "سلسلة ماركوف(٣٣)"، وتقوم على أن: لفظا س يليه لفظ ص. و(ص) هذه يمكن تعويضها بعدة ألفاظ، من الممكن أن نقول قرية نسهر: فيها، في محلاتها، في متاجرها، في بيوتها ... الخ، وفي نظام اللغة ثمة متواليات نحوية تطابق ما جرت عليه عادة (عادة العرب) – كما يحلو لابن جني أن يقول – تضع لفظ (القرية) في مكونات لغوية لا تنضب، يظل بعضها ذا إحالة حقيقية مثل المتواليات السابق اقتراحها في حال التعبير عن إحالات واقعية. وبعضها (مجاز – إحالة مجازية) كأن نقول، قرية: (ظالمة/ مشرقة/ رهبية .. الخ) وفي النسقين تعترف اللغة بأن هذه إحالة واقعية وتلك إحالة مجازية لا تشكل انتهاكا لنظام اللغة.

أما في (قرية نسهر في سروالها) فنحن أمام متوالية تخرق نظام اللغة وتتجاوز سلسلة ماركوف. ولا يمكن أن نقف هنا عند الاستقصاء البلاغي التراثي ونقول (هذا مجاز لغوي) أو (مجاز مرسل) فهذه المتوالية ليست استعارة وفق المقاييس القديمة: استبدالية، ثقافية، سياقية .. الخ. وهنا نكون بحاجة للوقوف عند الإعلامية، ففي هذه المتوالية نجد السبك

Coherence تقليديا لكنه يتبع نظاما في الحبك Cohesion يضعه ضمن (اللا نحوية)، وهنا تظهر فعالية متلقي النص، وكما يقول آيزر فإن "النص الأدبي لا يحدد، بشكل موضوعي، مطالب حقيقية لقارئة، إنه يتيح حرية يمكن لكل شخص أن يؤول عبرها بطريقته الخاصة"(٣٤)، ويتقاطع كلام آيزر مع توجهات علماء النصية، كما في استبصار دريسلر ودي بوجراند: "كثيرا ما يغامر منتجو النص باعتمادهم على التقبيلية لدى مستقبل النص، فيقدمون نصوصا تحتاج إلى إسهامات مهمة لتحقيق المعنى"(٣٥). والتقبيلية والإسهامات المهمة التي يحتاج إليها كاتبو النصوص تتوقف على مدى تعاون القارئ، وقيامه بالدور المرجو منه بإخلاص، وفي حال رفض القارئ هذه المساهمة يسقط مبدأ التعاون، ويسقط النص

٥- خفض المعنى

تنطلق المقاربات النقدية الحديثة من افتراض تعددية المعنى في النص، و"إذا ما اعتقدنا أن عملا ما لا يمكن أن يكون له سوى معنى واحد صحيح، فإننا سنتوقع أن على ذلك المعنى أن يكون في العمل نفسه"(٣٦)، وهذا ما لا يمكن قبوله. وإذا كان "المنتج يفضّل في بعض الحالات أن يحتفظ بسرية الخلطة، أو أن يوجد انطباعا بخطة مختلفة تماما، فربما توخّى المستقبِل أيضا نظرة شخصية غير متوقعة في شأن ما هو معروض"(٣٧)، وكل ذلك من أجل خفض الإعلامية بقصد الفهم واستحداث تواصل مع المنطوق النصي.

في الشاهد السابق نجد (١٦) سطرا شعريا، (في أعالي شجر النخل

نمت ذاكرتي/ إنه النرجس يأتي حافيا/ ما الذي يشغله/ والرفيق العشب يعطيني ذراعيه وأعطيه قميصي/ وتغطيتا يدا زيتونة/ لي في دفتري الأخضر شباك وفي الأزرق وعد/ لي في محفظة الشمس كتاب .../ في أعالي شجر النخل نمت ذاكرتي/ نبع صفصاف، بُكاء/ أترى أسمع للجن عزيفا/ أم هي الأغصان موسيقى؟ ترنم/ أيها الصفصاف وامنحني أن أصغي إليك/ أن أرى وجهي مرسوما عليك/ هاجسا يقرأ صوت الماء في صوت الحجر/ ودوما يكتب / في أوراقه/ مطر يمشط أغصان الشجر.) تقدم النظرة السريعة انطباعا بعدم الإفادة Meaninglessness ، ويعتقد دي بوجراند أن هذا الانطباع سببه عدم الاستمرار وعدم الربط، ويوجب دريسلر وبوجراند على مستقبلي النصوص أن يتدخلوا بإسهاماتهم الخاصة في المعنى المقالي للنص وذلك من خلال تعزيز الحبك (التقارن) Coherence ، وإذا فشل المستقبلون بسبب عدم الالتحام Incoherence فسوف يؤدي ذلك إلى انهيار تام لعملية التواصل. هذا معناه أن فشل النص – في هذه الحالة – يرجع إلى عجز القارئ عن أداء دوره، فالمعنى ليس في النص وحده، و"إذا حدث تفاعل بين استخدام النص والقدرات الإنسانية والحالات الحية، وجب أن ننظر في طبيعة الوعي الاستبطاني الإنساني بصورة عامة. فلا بد أن الناس يوزعون انتباههم توزيعا انتقائيا، ليلاحظوا بعض صور الوقائع والمعلومات أفضل مما يلاحظون البعض الآخر. ولا يمكن أن تكون درجة التوقع بمفردها تفسيرا لكل الظواهر ذات العلاقة. فبعض المؤثرات على الأقل يرجع إلى الطبيعة الذاتية للمادة، ويعود البعض الآخر إلى المرتكزات العامة لإجراء الوعي الاستبطاني"(٣٨).

وبالعودة إلى الشاهد السابق نقله، فإن أول إجراءات خفض الإعلامية يتمثل في الإحالة، وإرغام المنطوقات على أن تتشبث – رغم أنفها – بأمور، مهما كانت ضئيلة، تحيل إليها، فثمة ألفاظ في الشاهد تحيل إلى مدلولات مادية، مثل:

(شجر النخل/ النرجس/ حافيا / والرفيق/ العشب/ يعطيني ذراعيه/ وأعطيه قميصي/ يدا /زيتونة/ دفتري/ الأخضر/ شباك/ الأزرق/ محفظة /الشمس/ كتاب/ أعالي شجر النخل/ نبع /صفصاف/، بُكاء/ الأغصان/ الصفصاف/ وجهي/ صوت/ الماء / صوت/ الحجر/ أوراقه/ مطر/أغصان/ الشجر)

إن عزل هذه المفاهيم "يكوّن بصفة خاصة أبنية فكرية، ويُعلَّقُ بمعارف سابقة أو موروثة صارت عرفية مع محيط خارجي. ومن هذه النتيجة أخلق لنفسي موضوع اتصال على نحو ما يناسب احتياجاتي ورغباتي أو ما قبلته على أنه احتياجاتي ورغباتي"[٣٩]

تقدم المفهومات، التي تم عزلها، إحالات مادية، وكما قال ليونارد لينسكي فإن تعبيرات الإحالة Referring expressions لا يمكن تناولها بدون مواقعها Their contexts . فيمكن بناء نظام من العلاقات تقوم بترتيب أسطر هذا الشاهد الشعري، وهي (١٦) سطرا، وفقا لنظام العلاقات الذي اقترحه ميليك Milic فإن العلاقات المقترحة للربط بين الأسطر بترتيبها الوارد في الديوان هي هكذا على التوالي:

١– جملة البداية (وهي الواقعة في بداية الفقرة) ٢– قضية مضافة (دون

علاقة عضوية بالمتقدم و) ٣- قضية موضحة (توسيع للقضية) ٤- قضية استدراكية (تغيير الاتجاه في الجدل) ٥- قضية مضافة (و) ٦- قضية بديلة (يمكن استبدالها بالمتقدم عليها)، ٧- قضية موضحة (تعريف بالقضية)، ٨- قضية معادة ، ٩- قضية بديلة (يمكن استبدالها بالمتقدم عليها)،، ١٠- قضية جدلية ١١- قضية بديلة، ١٢- قضية استنتاجية، ١٣- قضية عِلِّيَّة (علة، الاستنتاج المتقدم)، وهكذا[٤٠].

إن إدراج المنطوقات في سلم قضوي هكذا يجعل المنطوقات داخلة ضمن نظام عقلاني يمكن الإمساك به، وهذه أول مرحلة من مراحل خفض الإعلامية. ومن المؤكد أن هذا النظام القضوي الذي سلكت فيه أسطر الشاهد ليس ضمن منطوقات النص، ولأنه استعانة بمعلومات من خارج النص، يسميه المختصون: خفض منزلة خارجيا.

هنا يبني مستقبِلُ النصِّ العالمَ النصيَّ Textual World . يقدّم المُنتِجُ نصَّه ويقتحمه المستقبِلُ، لأن طرفي الاتصال – المنتج والمستقبل- شريكان في بناء نموذج "عالم النص"، و"هو الموازي المعرفي للمعلومات المنقولة والمنشطة بواسطة استعمال النص، وهو بهذه المثابة لا يوجد إلا في أذهان مستعملي اللغة"[٤١]، ومن هذا المنطلق، ومن خلال المفاهيم التي تم عزلها، فإن الشاهد السابق يصور بطريقة مبهمة تجربة رومانسية معروفة وهي الحنين إلى الماضي، والطفولة تحديدا، في هذه الحال نكون قد قمنا بخفض الإعلامية. إن محاولة الفهم هي بذاتها تراجع في مرتبة الإعلامية.

تأكيدا لصحة خفض الإعلامية الذي مارسته على نص جامح، أستلهمُ إشارة دي بوجراند إلى (الشكل والأرضية) [٤٢]، وهي مستلهمة من علم نفس الإدراك الكلي (الجشطالت) Gestalt Psychology في تفرقتهم بين الإدراك الكلي والجزئي، وأن الشيء لا يُدْرك أجزاء، بل يُدْرك كلا مكتملا. يتم التفريق بين الشيء والأرضية. فالشيء هو الجزء الذي يحتل بؤرة الانتباه في معرض الوعي الاستبطاني، أما الأرضية فهي الخلفية التي لا تجتذب إليها إلا اهتماما هامشيا. على أن اختيار ما يُعَدُّ شكلا وما يُعَدُّ أرضية يتوقف إلى حد ما على العرض بقدر أقل مما يتوقف على الاستعدادات الداخلية لصاحب الوعي الاستبطاني. وسبق وقام روبرت لونجئيكر (١٩٧٠) بتطبيق مفاهيم الشكل والأرضية على عناصر في سياقات الجمل تطبيقا مباشرا. لعل في هذا ما يكون دافعا في إعادة النظر في نفس الشاهد هذا في ضوء الشكل والأرضية.

يمكن عزل: (أعالي شجر النخل) (دفتري الأخضر) (النرجس) (العشب) (وأعطيه قميصي) (وأعطيه قميصي) (صوت الماء) (هي الأغصان) (ودوما يكتب في أوراقه) (صوت الحجر) (أغصان الشجر) (مطر) (وأعطيه قميصي) (نمت ذاكرتي) (هاجسا يقرأ في) (في محفظة الشمس كتاب). وهذه المفاهيم هي التي تحتل بؤرة الاهتمام في الشاهد، فهي (الشيء) وباقي الشاهد (الأرضية)، هنا يمكن اعتبار (الشكل) (موضوعا / مسندا)، و(الأرضية) (حديثا / محمولا / مسندا إليه). وبذلك نقيم ارتباطا (تعالقا) نصيا، ويؤدي هذا إلى الحبك (التضام) Coherence، وفي هذه الحال نكون قد قمنا بخفض إعلامية الشاهد، وفي

أحسن أحواله، سيصبح من الدرجة الثانية، وكلما أمعنا في الفهم أرغمنا النص على البوح – رغم أنفه –، وهذا إجراء تدعمه المداخل التأويلية. وعلى سبيل المثال تقول سوزان روبين:"يركّز المقترب الظاهراتي على نقطة الالتقاء بين النص والقارئ، وعلى نحو أدق، فهو يسعى إلى وصف وتفسير العمليات الذهنية التي تحدث عندما يقدم القارئ من خلال نص ما نموذجا يستمده من النص، أو يفرضه عليه، ويتحدد فعل القراءة، جوهريا، كفعالية لتكوين المعنى، ويتألّف من أنشطة متممة من الاختيار والتنظيم والحدس والاستباق، وصياغة وتعديل التوقعات في مجرى عملية القراءة. ورغم أن كل قارئ ينجز هذه الفعاليات، لكن كيفية إنجازها تختلف من قارئ إلى آخر. بل وحتى تختلف لدى القارئ الواحد في أزمان مختلفة"(٤٣)، وفي نصوص مختلفة.

سنعود إلى نفس الأسئلة التي واجهت القارئ في مطلع الدراسة حيث رجوته أن يسأل نفسه هذا السؤال: كيف تم التوصل إلى هذا المعنى؟ وهل هو معنى الكلام المقروء أم أنه معنى اجتلبه القارئ إذ شعر بشيء ما "أوحى" إليه بأن معنى الكلام "ربما" يكون ذلك، وأخيرا: هل هذا المعنى – إن وصل إليه– هو معنى نهائي أو أنه مجرد معنى مقترح يمكن العدول عنه إلى معنى مقترح ثان؟ وسنكتشف أن بناء المعنى أصبح مهمة ملقاة على القارئ، وإن كان القارئ كسولا ما أسهل أن يتخلى عن هذه المهمة قائلا: إن النص غامض، أو مبهم، فلا يوجد نص غامض بل يوجد قارئ كسول، يتخلى عن مسئوليته التأويلية محمّلا الكاتبَ سبب كسله باتهامه – أي الكاتب–بالغموض.

هذه الفكرة عالمية، يقرها النقد الحديث الذي يمجد –كما سبق في الإعلامية– النصوص الغامضة وذوات المعاني الخفية، التي لا يتوصل إليها القارئ بسهولة، وهي الإعلامية من الدرجة الثانية، أما النصوص التي تبيح معناها بسهولة، فهي منظور إليها باستخفاف لأنها إعلامية من الدرجة الثالثة، ولا أجد ختاما يلخص هذه الفكرة مثل عبارة تودورف إذ يقول: "إن النص مجرد رحلة خلوية، يجلب فيها الكاتب الكلمات، بينما يجلب القراء المعنى"، بذا يكون المعنى أمرا مجلوبا من خارج النص، فلم تعد "المعاني مطروحة في الطريق"، بل تم عكس القضية وأصبحت "الألفاظ مطروحة في الطريق" والقراء هم الذين يتفضلون عليها بإعطائها المعنى الذي يرغبون.

الهوامش والإحالات

لي كتابات تدور حول هذه النقطة، فلمن رغب في الاستزادة يمكنه الرجوع إلى:

- آليات الفهم والدلالة في المدونة النقدية الحديثة – الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٧
- شعرية غياب المرجع–تفجير اللغة مكتبة غريب القاهرة ٢٠١٦
- شعرية العقل – قصيدة النثر الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٢١
- نهاية الشعرية العربية – التقشف البلاغي – وكالة الصحافة العربية –ناشرون–القاهرة ٢٠٢٢

١– فرانتيشك دانش (حول وضع مستوى للنص...)١٤٦و١٤٧ ضمن: (علم لغة النص) ترجمة د. سعيد بحيري – مكتبة زهراء الشرق ط١–٢٠٠٧ القاهرة

٢– د .الهام ابو غزالة وعلي خليل حمد (مدخل إلى علم لغة النص – تطبيقات لنظرية ديبوجراند وولفجانج دريسلر)١٩٦ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩

٣– فاطمة الطبال الطبال بركة (النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون) ٥٩ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ط١–١٩٨٣

٤– جان جاك لوسركل (عنف اللغة) ١١٧ترجمة وتقديم د. محمَّد بدوي– الدار العربية للعلوم–

ط١-٢٠٠٥

٥- السابق/١١٢

٦- أمبرتو إيكو (التأويل بين السيميائيات والتفكيكية) ٢٢ترجمة سعيد بن جراد- المركز الثقافي العربي -ط٢- ٢٠٠٤

٧- بول ريكور (صراع التأويلات...)٧٤

٨- .كمال أبو ديب (الواحد، المتعدد: البنية المعرفية والعلاقة بين النص والعالم) ٤٣فصول . المجلد الخامس عشر . العدد الثاني . صيف ١٩٩٦

٩-مُحَمَّد لطفي اليوسفي (في بنية الشعر العربي المعاصر) ٢٧سراس للنشر . تونس . ١٩٨٥

١٠-جون كوين (بناء لغة الشعر) ٢١٧ ترجمة أحمد درويش . الهيئة العامة لقصور الثقافة . القاهرة . ١٩٩٠

١١-سيزا قاسم (آية جيم) ١٢١ مجلة ألف . العدد الحادي عشر . ١٩٩١

١٢-جون كوين، مرجع سابق، ٣٨

١٣-صبري حافظ (قرن الخطاب النقدي والنظرية الأدبية أو مسيرة من التقطع إلى الاستمرارية) ٢١٨ فصول . العدد سبعون . شتاء ٢٠٠٧

١٤-بيار غيرو (علم الدلالة) ١٧ترجمة انطوان ابو زيد . منشورات عويدات . لبنان . ط١ . ١٩٨٦

١٥-فاطمة الطبال بركة/ ٧٥

١٦-ابو غزالة/ ١٩٧

١٧-فرانتيشك دانش (حول البنية الدلالية...) ١٦٣ ضمن: (علم لغة النص) مرجع سابق

١٨- روبرت دي برجراند(النص والخطاب والإجراء) ٤٢٩ ترجمة تمام حسان - عالم الكتب- القاهرة - ١٩٨٨

١٩-ابوغزالة /١٨٧

٢٠-دي بوجراند/ ٢١٥

٢١-ابو غزالة/ ١٩٠

٢٢-آيزر (التفاعل بين القارئ والنص) ١٣٣ ضمن: (القارئ في النص) مرجع سابق

٢٣-كارلهاينز شتيرله (قراءة النصوص التخييلية)١٠٥ ضمن: (القارئ في النص) مرجع سابق

٢٤-ابو غزالة/١٩٠

٢٥-آيزر (التفاعل بين القارئ والنص) ١٣٣ ضمن: القارئ في النص

٢٦-دي بوجراند/ ١١٧

٢٧–كارلهاينز شتيرله (قراءة النصوص التخييلية)١٠٧ ضمن: القارئ في النص

٢٨–فرانتيشك دانش (حول البنية الدلالية والموضوعية لأداة الاتصال) ١٦١

٢٩–فرانتيشك دانش (حول البنية الدلالية والموضوعية لأداة الاتصال) ١٦١ ترجمة سعيد بحيري

٣٠–كارلهاينز شتيرله/١٠٦

٣١–تودوروف (القراءة بناء) ١٠٢ ضمن:(القارئ في النص) مرجع سابق

٣٢–دي بوجراند/ ٤٢٢

٣٣–ابو غزالة/ ١٨٥

٣٤–سوزان روبين سليمان (تنوعات النقد الموجه للقارئ) ٤٠، ضمن: (القارئ في النص) مرجع سابق

٣٥–ابو غزالة/ ٣٢

٣٦–جوناثان كالر (مقدمات لنظرية في القراءة) ٦٩ ضممن: (القارئ في النص) مرجع سابق

٣٧–ابو غزالة/ ٤٢١

٣٨–دي بوجراند/ ٢٦٨

٣٩–فولفديترش هارتوج (النص والمنظور) ٣٤ ضمن: (علم لغة النص) مرجع سابق.

٤٠–الفكرة مستلهمة من فرانتيشك دانش في دراسته (حول البنية الدلالية ...) ١٦٧ مع تطبيقها على الشاهد

٤١–بوجراند/ ١١٣

٤٢–بوجراند/ ٢٧٠ و٢٧١

٤٣–سوزان روبين سليمان (تنوعات النقد الموجه إلى الجمهور) ٣٧و ٣٨، ضمن: (القارئ في النص) مرجع سابق

الفصل الثالث

تدجين المناهج النقدية الحديثة

وكيف تعاملنا معها؟

توطئة تاريخية:

يمكن استكشاف نطاق عقلية الجاهلي من خلال المعاني والأفكار الجزئية في شعره. لم يكن لديهم اهتمام إلا بالحد الأدنى الذي يضمن استمرار حياة بدائية، فشغلتهم صحراؤهم وظروف عيشهم، وحلهم وترحالهم ومشاكل اجتماعية بسيطة وصراعات قبلية حول مصادر العيش اقتضت قليلا من الخبرة في التعامل مع أسلحة حرب بدائية، وبضعة أفكار حول الفراسة والنجوم، والعلاقات الإنسانية الجيدة والسخيفة. هذه كل معارف الجاهليين، التي وصلت من تراثهم الوحيد الباقي وهو الشعر، وبضعة نصوص نثرية.

في الشعر العباسي تتسع دائرة المعاني جدا، ويتحدث الشعراء عن قضايا فلسفية وصراعات ومواقف إنسانية معقدة، وموضوعات لم تفسح تقاليد الشعر لها مكانا لاعتبار محاكاة القدامى هي الأصل، وإذا وسعنا مجال البحث في مؤلفات العصر العباسي سنكتشف أن العقلية العربية اتسع نطاق تفكيرها بصورة مدهشة ليست امتدادا للعقلية الجاهلية، قدر

ما هي بناء عقلي جديد، ولم يكن يحدث ذلك إلا بانفتاح العقلية العربية على ثقافات العالم المتاحة حتى وقتهم، فإذا قرأت في كتب الجاحظ والعسكري مثلا، ستجد كلام حكيم الهند وكلام حكيم اليونان وحكيم الصين، وأقوال الفرس والأقدمين، واستيعابا غير محدود لكل ما أبدعه الإنسان واستطاعت العقلية العربية نقله.

وخلاصة هذا أن بناء العقلية العربية قام على استلهام المنجز الإنساني وإعادة إنتاجه بصورة تنطلق من التصورات العربية الإسلامية. وظل الأمر كذلك إلى أن جاء نابليون إلى مصر (١٧٩٨) فأوجد "صدمة الحداثة"، وخلاصتها أن العقلية العربية الإسلامية اكتشفت أن "المنجز الإنساني" — الأوربي، قد تجاوز ما لديها، وأوجد فارقا لم تنتبه له بسبب حالة الضعف التي قادتها إليها أمور كثيرة جدا، ليس هذا محل بيانها.

كانت بعثات مُحَمَّد علي إلى أوربا حلا مثاليا لردم الفجوة بين العقلية العربية–الإسلامية، والمنجز الإنساني–الأوربي، وأسس بذلك حلا سريعا لنقل المعارف الأوربية إلى ثقافتنا بآلية لم تكن متبعة فيما مضى، وظلت فكرة مُحَمَّد علي القائمة على شقين: إنشاء أقسام لتدريس لغة الآخر (بهدف نقل معارفه، وليس لمجرد تعلم لغته، كما هو متبع حاليا) والثاني، إيفاد نفر ممن يظن فيهم الاستعداد إلى جامعات يظن أنها متقدمة، ظلت هذه الفكرة حية إلى اليوم.

من هنا، لم يكن دخول المنجز النقدي الأوربي إلى ثقافتنا الحديثة محل رفض، وإن صار حوله ـ أحيانا ـ شيء من الشك، لكن ـ في المجمل ـ رحبت

الثقافة العربية بذلك، خصوصا أن أحد الحلول المقترحة للتخلص من التخلف الحضاري المتأكد منه بعد حملة نابليون تمثل في الانفتاح على المنجز الأوربي انفتاحا تاما، ولعل الوصف "تاما" هو الذي جعل نفرا من الفريق الآخر الذي تبنى فكرة العودة إلى الماضي (التراث) باعتبارها حلا للخروج من هذا المأزق الحضاري، لعل هذا هو الذي جعله يثير بعض الشكوك حول جدوى المنجز النقدي الأوربي، حتى الآن.

مع نهايات القرن التاسع عشر وبدايات العشرين تبدأ المقارنات بين الأدب العربي والإفرنجي لتنتهي لصالح الإفرنجي، ويؤكد الباحثون وقتها على أن إصلاح ذلك يكون بتبني منجزهم، وقد يخرج هذا في هيئة دراسات واعية وجادة[1]، مثل دراسة فرنسيس فتح الله مراش، رحلة باريس ١٨٦٨، ودراسة قسطاكي الحمصي (منهج الوراد في علم الاقتصاد) ١٩٠٣ وكتابات نقولا فياض ونجيب شاهين وخليل مطران المنشورة قريبا من بدايات القرن العشرين، أو دعوات زاعقة مستفزة كما في محاضرة الشابي (الخيال الشعري عند العرب) لتظهر دعوات متزنة وصادقة مع العقاد وزملاء مدرسته تضع المنجز الأوربي (الانجليزي تحديدا، والرومانسي على وجه الخصوص) في صلب الثقافة العربية الحديثة، تركت هذه الدعوات أثرها الجيد والمتعقل لدى مدرسة أبولو ونقاد هذه الحقبة حتى منتصف القرن العشرين.

من بعد النصف الأول هذا، يستمر نقل الفكر النقدي الأوربي، مع ملاحظة تغيير جديد، ذلك أن مفكري نهايات القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين كانوا ينتقون ما يلائم عصرهم من

الفكر الأوربي، حتى لو كان مضى عليه زمن طويل، أما مفكرو النصف الثاني من القرن العشرين فقد اتجهوا صوب المعاصرة، فتقريبا – إلا نادرا– يتم نقل المنجز النقدي الأوربي فور ظهوره، لقد كتب محمود أمين العالم عن البنيوية (وأسماها الهيكلية) [٢] عام ١٩٦٦، وهي ما تزال في مجدها، ومنذ سبعينات القرن الماضي إلى اليوم نلاحق المنجز النقدي الأوربي ولا يفصلنا عنه فارق زمني كبير، بل يمكن الزعم أن انتقال الأفكار أصبح مواكبا للحظة ظهورها، وقد تتأخر الترجمات عقدا أو نصف العقد، ولكن ذلك لا يمنع من سريان الأفكار الجديدة نفسها داخل بنية النقد العربي تزامنا مع سنة ظهورها في موطنها.

لم يكن الأمر بهذه البساطة مع كل الأفكار النقدية الأوربية، ولم تنفتح لها قلوبنا بيسر، فثمة أفكار قاومتها ثقافتنا باستماتة، وأفكار واجهت إباء وتمنعا انتهى بالاستسلام، وأفكار فتحنا لها قلوبنا بحب وترحاب، ويرجع ذلك إلى تقييم المنجز الأوربي عاطفيا، وليس علميا.

مع النهضة الحديثة، كما سبق، انقسم المثقفون إلى تيارات ثلاثة: (أ)الأصالة (ب) المعاصرة (جـ)الأصالة والمعاصرة. وتعني الأصالة التمسك بالتراث، والمعاصرة الانفتاح على الغرب و(ج) هي الجمع بينهما. وينطلق أنصار (أ) من الإيمان المطلق بصحة التراث ومقدرته على إنجاز حضارة عربية من خلال الإحياء والبعث ومن ثم فثقتهم في المنجز الأوربي معدومة. أما فريق (ج) فينطلقون من الجمع بين أفضل ما في التراث والمعاصرة، ومعنى هذا أنها فكرة اصطفائية، تعيد تصنيف المنجز (العربي والأوربي) وفق معايير قيمية تندرج بين الأفضل والسيئ والأسوأ، ويتم اختيار (الأفضل)

وهذا تصنيف ذاتي غير معياري، قد نختلف فيه حسب البنية الثقافية لكل واحد، وهذا يدفع إلى الوجود بفكرة الاختلاف حول جدوى المنجز النقدي الأوربي، وقيمته حتى نضعه ضمن معارفنا.

في أحسن الأحوال، قد يتم اتهام (الأصالة) بالضعف والافتقار إذا اعترفنا بأننا نحتاج إلى فكر نقدي أوربي وافد، وقد حدث هذا بالفعل، يوم أن نشر أحمد شوقي الجزء الأول من الشوقيات وكتب في مقدمته تصوره للشعر وما ينبغي أن يكون عليه وأنه بصدد تجديد هذا الشعر متأثرا في ذلك بأدباء فرنسا هوجو ولامرتين ولافونتين، وما كان من أديب متزن يؤمن بالأصالة مثل مُحَمَّد المويلحي إلا أن كتب عدة مقالات في صحيفة مصباح الشرق يوبخه على هذا، لأن ذلك قد يوقع في الظن ضعفنا في (الأصالة) وتميزا في (المعاصرة)، ومن يراجع الصحف فترة إنشاء شوقي شعر الأطفال يجد تقريعا ولوما لأن شوقي أضاع وقته فيما لا يفيد متأثرا في ذلك "بخرافات" لافونتين، وفي لفظ "خرافات" إيحاء بالذم مقصود، لا يتوفر لو تمت ترجمة (Fables)بلفظ آخر يفيد نفس معنى حكاية خيالية، ولكن الإصرار على (خرافات) له دلالة مقصودة لا يمكن إنكارها.

وإذ يشعر هؤلاء بأفكار نقدية وافدة قد تدخل بنية الثقافة العربية، فإن من ميكانيزمات الدفاع عن النفس أن يتم خلق جو من الانسجام بين هذا الوافد والتراث، فنبحث عن شبيه له يقوم مقامه، أو على الأقل يشبهه، وفي هذه الحال لا يعود وجود هذه الأفكار مقلقا، أو مثيرا للامتعاض والإحساس بالدونية إزاء حضارة عدوانية تصادمية امبريالية هي الحضارة الغربية في صراعها الحضاري مع الحضارة العربية.

كان هذا ، ولايزال، هو المعبر الذي يتم تمرير الفكر النقدي الأوربي من خلاله، فإن اجتاز اختبار المشابهة مع التراث ـ بالحق قليلا، وبالباطل غالبا، تم قبوله، لأنه من ثم لا يجرح كبرياءنا، وفي أحسن أحواله إن هو إلا تطوير تاريخي طبيعي زمني لفكرة عربية قديمة عرفها وأجاد التعامل معها أسلافنا العرب، فإن فشل الفكر النقدي الأوربي في اجتياز اختبار المشابهة مع التراث لن يكون مرحبا به، وفي أحسن أحواله سيتم تجاهله، إن لم تتم مواجهته واعتباره خطرا يهدد الأمن الثقافي العربي، أو بصورة زاعقة يمكن اعتباره خطرا يهدد الدين الإسلامي. وفي سبيل الوصول إلى حالتي القبول أو الرفض تتم حالات من التشويه والتشويش المتعمدين حتى تتم مساواة الفكرة الأجنبية ـ قهرا، وقصدا ـ بنظيرتها العربية القديمة، فتفقد الوافدة قيمتها، أو تتمدد التراثية وتتضخم ـ على غير حقيقتها ـ لتستوعب الفكرة النقدية الوافدة وتبتلعها، وبذلك يتم تدجين الفكر النقدي الأوربي تماما وجعله مستأنسا، لا يخشى منه.

تم تدجين الفكر الرومانسي من خلال إعادة صياغته وتهذيبه وترتيبه، ولحسن الحظ لم تكن عملية قسرية قاسية، فلم تحدث كبير معاناة للفكر الرومانسي الانجليزي في الثقافة العربية، عدا فكرة الانتقاء والتعريب والتهذيب، ويمكن سحب هذا التوصيف على الأفكار الواقعية، وكيف مرت بمرحلة تدجين وتهذيب لم تعمر طويلا، لأنه بعد التدجين، تخلت عن ميزاتها النقدية، ومن ثم مرت دون أثر جاد.

يبدأ ذلك التدجين ملحوظا من بعد الواقعية، منذ البنيوية. هذا المذهب الذي رافقه شيء من سوء السمعة وسوء الحظ في الثقافة العربية،

أفقده تأثيره المرتقب، بسبب عيوب الممارسة النقدية العربية ونبرة الاستعلاء والتباهي والغرور التي أعلنها رموز النقد المحاولين إدخاله ضمنن الثقافة العربية. وتظهر حالات التدجين من ذلك الوقت سافرة بالقياس إلى ما سبقها.

يمكن تقسيم الموقف النقدي العربي من المذاهب النقدية إلى موقفين كبيرين، وبينهما مساحة ملتبسة قد تشكل موقفا ثالثا. الموقف الأول موقف المباركة والقبول، والثاني موقف الرفض، والمساحة الملتبسة بينهما تقع فيها أفكار نقدية غربية عدة لا يمكن أن نجزم برفض دون أن يعني هذا قبولا.

(أ) موقف المباركة والقبول. وتحت هذا الموقف تأتي أفكار نقدية عدة، مثل الأسلوبية والتناص والنحو الوليدي

(ب) موقف الرفض والعداء، ويمثل هذا ـ بجلاء ـ التفكيكية.

(جـ) الموقف الضبابي: وتحته عدة أفكار نقدية، مثل التحليل النفسي والبنيوية والنصية والسيميائية والسرد. ولأن المقام لا يتسع لتفصيل، فستكون المعالجة انتقائية.

الموقف الأول – موقف العداء والرفض

التفكيكية

يستحيل إنزال اللفظ الأجنبي Deconstruction على بنية اللغة العربية. ولا يمكن ادعاء – ولو بكثير من التجوز – أن بتراثنا لفظة (أو فكرة) ما تقترب – من أي زاوية – من Deconstruction . لذلك فهي

فكرة حديثة وافدة يستحيل إنزالها على ممارسة ثقافية سلفية، وهذا هو مأزق التفكيكية.

يبدأ المأزق من صعوبة ترجمة المصطلح والتعدد فيه، فتجد: تقويضية – تشريحية – تهديمية – تخريبية – انزلاقية ، والمصطلح الذي شاع: التفكيكية.

ومع كل محاولة لاختيار لفظ مناسب للترجمة يشعر المترجم أن الألفاظ المقترحة غير دقيقة، وحتى اللفظ المختار يشوبه عدم الدقة لكنه الأقرب، كما في إقرار ميجان الرويلي وسعيد البازعي، بعد اعتراضهما على "تفكيكية" لأن مثل هذه الترجمة لا تقترب من مفهوم صاحب النظرية، ويقترحان بديلا هو "التقويضية" ويعترفان بعدم الرضا عنه، وباستثناء مُحَّمد عناني الذي أقر بالترجمة تفكيكية واعتبر هذا اللفظ موفقا، لم أجد رضا عن أي مصطلح مقترح للترجمة.

هذه الصعوبة يعترف بهاد دريدا في حديثه عن صعوبة نقل مصطلحاته، ويعتبرها غير قابلة للإبدال بمفردة أخرى. ويُرجِع ذلك إلى طبيعة الطرح المنهجي والتنظيري، الذي يعتمد على مقولات ومفاهيم موغلة في التعقيد والصعوبة والإبهام، أضف إلى ذلك أن التفكيكية الفلسفية ليست هي التفكيكية النقدية، كما أن النسخة الأمريكية من التفكيكية تختلف عن النسخة الأوربية في كثير من المبادئ والأفكار، وكذلك داخل النسخة الأوربية فإن ما يقوله دريدا يتمخض عن شيء مختلف نسبيا عند شراحه، وكذلك مترجميه الذين يعوّضون إبهامه بتأويله،

فيبدو أكثر وضوحا وتماسكا عندهم. لعل كل ذلك جعل انتقال التفكيكية في لغتنا تختلف درجاته بحسب المصدر، مما ترك بصماته على الاختلاف في ترجمة اللفظ – المصطلح.

ومن الطبيعي أن نجد إبهاما في مدلوله، حتى عند شراحه ونقاده، بعد أن أثارت التفكيكية "موجات من الإعجاب وخلقت حالة من النفور والامتعاض"، كما فعل م. هـ.إبرامز [٣] ونيوتن وجارفر وهيلليس ميللر الذي اعتبر التفكيك "حقلا معرفيا بلاغيا"، وغيرهم.

إذا تجاوزنا المصطلح ووقفنا أمام الإجراءات، واجهتنا صعوبة بالغة في فهم الكلمات المفاتيح keywords التي تشكل المنهجية الإجرائية، الأثر Trac و الاختلاف/ الإرجاء " Defferance و الانتشار أو التشتيت Defference واللوجوسنتريزم Logocentrism

وكنموذج مبسط نشير إلى محاولات ترجمة Differance إلى اللغة العربية، هذا المصطلح المولد بدلالة سلبية من Differerence وتعليق دريدا حوله كاف عن كل بيان إذ يقول: "أعتقد أن القلق حول ترجمة هذه المفردة يتجه إلى صميم الشكل. فهي ليست غير قابلة للترجمة إلى العربية فحسب، وإنما حتى إلى الإنجليزية وسواها من اللغات، وحتى إلى الفرنسية بمعنى ما، من حيث إنها تتعارض مع الكلمات المتحدرة من الميراث اللاتيني، كما أنها في اقتصادها نفسه، غير قابلة للإبدال بمفردة أخرى" [٤] وسوف نجد ترجمات عربية له مثل: الاختلاف – الإرجاء– (الاختلاف والإرجاء) – الاختليف –[٥] في البحث عن الترجمة***** –

والاختـ(ت)ـلاف، ثم هذا المصطلح المنحوت من (الاختلاف والإرجاء معا) الاخترجلاف، وقام بنحته مثقف بارز هو عبد الوهاب المسيري، مسايرا في ذلك دريدا في كلمة Differance وقد نحتها دريدا من Differ ومعناه بالفرنسية أرجأ والكلمة Difference ومعناه اختلاف، ولما كانت اللفظة المنحوتة Differance تحمل معن الاختلاف (في المكان) والإرجاء (في الزمان) اقترح المسيري الاخترجلاف لنقل حالة المراوحة بين المكانية والزمانية في آن، ومن ثم يكون الاخترجلاف عكس الحضور والغياب، بل يسبقهما(٦). وإذا تجاوزنا صعوبة اللفظ المنحوت ومجافاته للصياغة العربية، فإنه الأقدر على نقل الذي أراده دريدا، وربما يغني عنه استخدام اللفظين معا (الاختلاف والإرجاء).

ليس من مهمة البحث تقديم دراسة عن التفكيكية وإجراءاتها، لأن السؤال المطروح: هل اجتازت التفكيكية اختبار المشابهة مع أفكار التراث؟ وكيف أثر ذلك على تلقيها عربيا؟، وهذا يدفع إلى تكثيف القول والتركيز على نقاط محددة، في مقدمتها الإلحاح على أن التفكيكية هي تيار فلسفي يبحث في مقولات فلسفية، وليس أدل على ذلك من حديث دريدا نفسه مع كريستيان ديكان، إذ يقول: "إن التفكيك حركة بنائية وضد بنائية في الآن نفسه، فنحن نفكك بناء أو حادثا مصطنعا لنبرز بنياته وأضلاعه، وهيكله، ولكن نفك في آن معا البنية التي لا تفسر شيئا فهي ليست مركزا ولا مبدأ ولا قوة، فالتفكيك هو طريقة حصر أو تحليل يذهب أبعد من القرار النقدي(٧) لذلك اعتبره بورديو، بصورة أو بأخرى، لا يفعل إلا أن يعيد إنتاج الفلسفة المثالية الكانطية(٨)، ولذلك تبرز

مصطلحات فلسفية جافة عنده مثل اللوجوس ، والميتافيزيقا، والحضور والأيديولوجيا. وانتقل التفكيك لأسباب سياسية إلى مجال النقد الأدبي على يد مدرسة Tel Quel تل كيل الفرنسية وييل Yale الأمريكية، وفي دراسة المسيري لتاريخ اللفظ قال إن دريدا استخدم في بدء الأمر Destruction (هدم– تقويض) متابعا في ذلك فلاسفة آخرين مثل كارل مانهايم وهيدجر ثم عدل دريدا عن Destruction واستخدم Deconstruction، وذكر المسيري أن دريدا عرّف التفكيكية بأنها "تهاجم الصرح الداخلي، سواء الشكلي أو المعنوي، للوحدات الأساسية للتفكير الفلسفي، بل تهاجم ظروف الممارسة الخارجية، أي الاشكال التاريخية للنسق التربوي لهذا الصرح والبنيات الاجتماعية الاقتصادية والسياسية لتلك المدرسة التربوية"(٩) ويمكن الزعم بأن نفي الإحالة (المرجعية) التي تحملها التفكيكية كهدف رئيسي لها هو الذي جعلها تلتقي عل سبيل التضاد مع فلاسفة كبار مثل برتراند رسل وفتجنشتين وجلبرت رايل وغير وجوتلرب فريجه وآدم شاف وستروسن وييث ودونلد دافيدسون وميكائل دوميت، الذين قدموا دراسات جادة عن الدلالة والمرجع وساهموا في تطوير دراسة فلسفة اللغة دراسات الدلالة، فكانت مدرسة ييل مثل بول دي مان وهارتمان، مثلا، يعيدون درس "الدلالة" في ضوء التناقض والتضاد مع طروحات الفلاسفة السابق ذكرهم، ولذا سنجد أن نتائجهم تعلي من شأن السلب والنفي، لتصل في النهاية إلى استحالة إثبات معنى متماسك لنص ما، بعد أن أعلن دريدا أن اللغة ليست "منزل الوجود" هذه الفكرة المحورية في إجراءات التفكيك، ومن خلالها يسلب اللغة قدرتها على سد

الفجوة بين الثقافة التي صنعها الإنسان، والطبيعة التي صنعها الله، مؤكدا على أن اللغة لن تصبح أبدا نافذة شفافة على العالم كما هو في حقيقته. وعجز اللغة عن أن تكون "منزل الوجود" هو الذي يلعب عليه نقاد ييل كما في "العمى والبصيرة"، حيث تقود عدم شفافية اللغة إلى استنتاج معان لم يردها قائلها ولم يكن يسعده أن يقولها، كما أن هذه القراءة التفكيكية هي في حد ذاتها قراءة خاطئة، لا تدعي امتلاك الحقيقة والمعنى، وبسبب من جمالية لغة الأدب واعتمادها على المجاز والبلاغة، اهتمت التفكيكية بالكتابة الأدبية، وهذا ما أكده بول دي مان إذ رأى "أن الأدب أصبح الموضوع الأساسي للفلسفة والنموذج لنوع من الحقيقة تحاول الفلسفة الوصول إليه" (١٠).

ولأن الموضوع يغري بالجدل، سنقف أمام ثلاث نقاط يجتمع فيها الإجراء بالمنهج، ليكون مقدمة لطرح سؤال آخر. وأول نقطة هي "الإنسان التفكيكي" الذي صاغ وصفه شبل الكومي بوعي فوجد أنه "على العكس من أسلافه التقليديين يؤكد على لعب العلامات ونشاط التفسير، وهو يتتبع حول المركز اللعب الحر للدوال والإنتاج ذا الغرض للأبنية، ويتخلى عن الحلم بالأصول والأسس الوهمية ويشطب على الإنسان الأنطو- ديني، والإنسانية الميتافيزيقية" (١١). والنقطة الثانية هي الخطاب التفكيكي الذي لا ينطلق من أبنية ثابتة، لأن التفكيك لا يقدم للناقد نموذجا يحتذيه، وضد تطبيق النموذج على النصوص الأدبية، لأنه – ببساطة – يدمر جميع النماذج القبلية، وينطلق الناقد مسلحا بفكرة أن الأدب ليس إلا شكل الكتابة (أو أحد اشكالها في الحقيقة)، وأن العمل

الأدبي ليس سوى بنية آثار، يتشكك الناقد – بعنف– في مظهر العلامة، مؤمنا بأن ما يقوله ليس كل شيء، بل ثمة شيء آخر ليصل إليه (إنه الاخترجلاف)، ومن ثم فإن التفكيك عدمي Nihilistic ويقوم الخطاب التفكيكي على السماح للنص بأن يبوح بسقطاته الأيديولوجية أو نقاط العمى، أو لحظات التناقض الذاتي، حيثما يفضح النص، لا إراديا، التوتر بين بلاغته ومنطقه، بين ما يقصد قوله ظاهريا وما يكره على أن يعنيه [١٢]، وبالتالي يستحيل وجود نص ذي رسالة واحدة متماسكة ومتجانسة.

بذلك تمارس التفكيكية وجودها بهدم مفهوم الحقيقة بمعناها الميتافيزيقي، وهدم مفهوم الواقع بالمعنى الوصفي التجريبي، وبذلك يتحول سؤال الفكر إلى مجالات اللغة، والتأويل ملاحقة اللعب الحر للدوال، وكما أشار دريدا مؤكدا على أن التفكيكي يبحث عن شيء لا يتم الإفصاح عنه أبدا"[١٣].

والنقطة الثالثة هي "مفهوم النص"، بعد أن قَوَّضَ مفهومُ الكتابةِ من سلطة النص الموروثة، هذا النص الذي كان بناء متناسقا أصبح حزمة من المناورات البلاغية والاستراتيجيات، والفضاءات البيضاء والفجوات، وفي هذا النص يتحول الدال إلى مدلول يشير إلى دال يتحول مرة ثانية إلى مدلول، وهكذا في لعبة لا نهائية يقع المعنى تحت الدال والمدلول المراوغين، ليظل بذلك غائبا، مرجئا، لا يمكن الإمساك به، ولا يتبقى إلا الدوال، وبكلام دريدا نفسه من كتاب "علم الكتابة"[١٤] ترجمة أنور مغيث ومنى طلبة: "فليس ثمة من مدلول يفلت، إلا ليقع من جديد، في لعبة الإحالات الدالة التي تشكل اللغة. إن مجيء اللغة هو مجيء اللعبة، وترتد اللعبة اليوم

على ذاتها، فتمحو الحد الذي تصورنا أن بمقدورنا تنظيم حركة مرور العلامات انطلاقا منه، وتأخذ في غمارها كل المدلولات الباعثة على الاطمئنان، وتقلص كل الأماكن الحصينة، وجميع المناطق التي كانت تحرس حقل اللغة خارج اللعب. وهذا يعني بكل صراحة تدمير مفهوم (العلامة) وكل المناطق المرتبطة به" أ .هـ. هذا النص المكون من دوال – كلمات، يصعب حصر معانيها، وكما يذهب ليتش Leitch فلكي نحدد معنى النص تحديدا قطعيا، نأخذ ألفاظه، و"تاريخ كل كلمة في النص مضروبا في عدد كلمات ذلك النص، يساوي مجموع النصوص المتداخلة مع النص الأخير، قيد القراءة، ولتعذر تحديد تاريخ كل كلمة في النصوص السابقة، فإن النصوص المتداخلة لا حصر لها، ومن ثم فإن دلالاتها لا يمكن الوقوف عليها لسعتها وتعددها"(١٥) وهذا معناه استحالة حصر معنى للنص. ولو على سبيل التقريب.

والسؤال المؤجل حول هذه النقاط الثلاثة: ما الذي يقابل هذه الثلاثة – مجتمعة أو متفرقة– في ترثنا؟. لدينا في تراثنا شاعر وناقد وبلاغي ولغوي ونحوي وأصولي وفقيه ... الخ. فهل يتقاطع أحدها مع الإنسان التفكيكي؟ وهل تتقاطع خطابات مجالات اشتغال هؤلاء (الشعر والنقد والبلاغة واللغة والنحو والأصول والفقه .. الخ) مع الخطاب التفكيكي؟ وهل – ولو على سبيل التجوز والمشابهة – يمكن حمل "النص التفكيكي" على مرادف له في التراث؟

يستحيل ادعاء المشابهة أو المقاربة بين التراث القائم – في أساسه وجوهره– على الميتافيزيقا، وفق الثنائيات التي هدمها التفكيك: الله/

الإنسان، الخير/ الشر، الثواب/ العقاب. الجنة/النار ...الخ وفق خطاب وثوقي يمتلك الحقيقة كاملة، من خلال نصوص لها صفة الثبات، وتمتلك يقينا مذهلا.

من أجل هذا تفشل التفكيكية – بكل تأكيد – في اجتياز اختبار المشابهة مع التراث. وهذا مأزق تلقّيها، إذ لم تفسح لها الثقافة المعاصرة مكانا، ولم يتجاسر أحد على استدعاء عبد القاهر الذي يقوم بدور "المحلل" مع معظم المناهج الوافدة، إذ يتم تمديد خطابه وتقليص الخطاب الوارد حتى يجد المتابع شبهة تقارب ليكون ذلك مبررا لتمرير الفكر النقدي الحديث.

يمكن التأكيد على أن "زمن التفكيكية" ولى وانقضى في النقد العربي، ولم يثمر دراسات ناجحة، ويستطيع الباحث ذكر عشرات من دراسات عربية فلسفية ناجحة مثل دراسات ادوار سعيد وعبد الكريم الخطيبي ومُحَّد أركون وعبد السلام بنعبد العالي ومُحَّد نور الدين أفاية وعلي حرب ومطاع صفدي وعلي أومليل، وغيرهم، يغلب عليها إعادة عرض مقولات التفكيك وقد يصل بها الوعي والذكاء غايته، إلا أنها تظل محصورة في فلك دريدا وشراحه ومترجميه.

وفي جانب النقد عشرات الدراسات الجادة والشهيرة التي تنص على التفكيكية في عنوانها صراحة أو ضمنا أو تتناول قضايا تفكيكية أو تفكك نصا ولكن يصعب الزعم بأنها نجحت في "تفكيك" المركزية الثقافية العربية، وحاولت إزاحة الوهم الميتافيزيقي جانبا، وظلت المحاولات جزئية، ويغلب

عليها التنظير وإعادة طرح قضايا الإجراء التفكيكي ومنهجيته، ومن باب "نقد النقد" يتم تناول أعمال ادعت لنفسها صفة "التفكيكية" ويقوم الباحث بإعادة محاكمتها كما فعل عبد العزيز حمودة في "المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك"، ليخرج بنتيجة مؤداها فشل الدراسات التفكيكية عربيا. ويضيف الباحث باستثناء محاولات أدونيس (خصوصا في مشروعه: الكتاب) لم تظهر محاولة تفكيكية عربية حقيقية.

وأزعم أنه برغم كثرة المداخل والمناهج والمقاربات النقدية الحديثة، إلا أن التفكيكية تظل حالة فريدة لم يشبهها منهج في مخالفتها التامة لكل مفردات التراث البلاغي والنقدي عندنا، لذلك لم يتم تمريرها، وجوبهت بكثير من اتهام في جدواها فهي نزعة عدمية تدميرية تفرح إذ شككت وهدمت، ولكن ليس من بين أهدافها البناء، وبرغم ذلك كله سيظل التاريخ الثقافي يذكر هذه المحاولة التفكيكية وجاك دريدا الذي " وجه أداءنا في ميدان النقد الأدبي من خلال دفعنا إلى الاعتقاد بأن كل شيء يستنبط المعنى ويعطيه فقط حينما يرتبط بفكرة ما ، والتي ينبغي أن ترتبط ، بالمقابل ، بفكرة أخرى وهكذا دواليك بحيث أن هذه الأفكار كلها ستتجمع في فكرتنا عن الكينونة المتعالية ، ولهذا السبب أصبحت فكرتنا عن الكينونة المتعالية تعمل بمثابة فكرة تتحكم في أفكارنا عن اللغة ، وأفكارنا في النقد ... وهكذا أصبح نقد قصيدة ما اكتشافاً لمعناها... ذلك المعنى الذي يعد فكرة أو مفهوماً يمكن ربطه بفكرة أخرى ، وستتجمع عملية ربط الأفكار بعضها بالآخر في فهمنا للكينونة المتعالية. ومن الجدير بالإشارة أن جميع شذرات الأفكار التي يمكن نسجها في نسق واحد ، يجمعها مركز واحد تمثله فكرتنا عن الكينونة المتعالية وإن احتمالية النسق توحي بوجود

المجموع . ويمكن تعريف المبدأ الجمعي بأنه فكرة الكينونة التي هي إبداع الميتافيزيقيا . وقد تمثلت محاولة دريدا بتحرير فهمنا للغة وفعل النقد من هذا التأثير الجمعي الذي مارسته الميتافيزيقا ، وتوصل إلى عملية التحرير هذه من خلال صياغته لمصطلحين جديدين من الممكن أن يبطلا مفهوم اللغة القديم وطريقة النقد القديمة. إلا أن أذهاننا خضعت لاشتراطات الفهم التقليدي للغة سواء كنا واعين بذلك الفهم أم لا . فنحن حينما نزعم إننا صغنا أفكاراً جديدة فإننا لم نفعل في حقيقة الأمر سوى تحويل الأفكار القديمة . فعلى سبيل المثال إن المصطلحات اللسانية التي جاء بها سوسير - التي يقال أنها أحدثت ثورة في فهمنا للغة - هي نتاج آخر للميتافيزيقا ؛ فنحن نكرر أنفسنا حينما نقول إن نسق اللغة الجديد علمي . والحق أن بالإمكان أن تتولد أفكار جديدة حينما تكون أذهاننا محايدة . وإن القصد من وراء عرض دريدا للأساس الميتافيزيقي للغة والنقد هو دفع أذهاننا إلى الحيادية لأننا ندرك تماماً أن ظاهرة طبيعية تماماً مثل اللغة تخفي في داخلها بذور الميتافيزيقا ، بل حتى التفسير العلمي للغة الذي قدمه سوسير هو في الحقيقة ضحية الميتافيزيقا . وقد شرع دريدا، بعد عرض الأساس الميتافيزيقي الذي تقف عليه اللغة ، في صياغة مصطلحاته الخاصة التي بإمكانها توليد فهم جديد للغة .. وتشكل هاتان الخطوتان بنية التفكيك "[١٦].

هذا الاقتباس الذي طال بصورة مزعجة يبين أن التفكيكية كانت منهجا جديرا بالاهتمام وأحدثت طفرة نوعية في الفكر العالمي، حتى لو لم يجد ذلك له صدى حقيقيا في النقد العربي، أو جوبه بإنكار وحورب وتم التعامل مع الفكر التفكيكي بمنظور انتقائي.

الموقف الثاني .. موقف المباركة والقبول. سنقف أمام الأسلوبية والتناص.

أ – الأسلوبية

في بلاغتنا القديمة تراث جيد يدور حول فروعها الثلاثة (البديع– المعاني– البيان) تم استهلاكه وشرحه واختصاره بصورة مملة لم تترك للمتأخرين شيئا. وبمراجعة أي كتاب في تاريخ البلاغة نتأكد من صحة ذلك. ظهرت الأسلوبية في التراث الأوربي، وهي تبحث في أمور تشبه أمور البلاغة العربية القديمة، ولكنها ليست هي هي، ولا يمكن أن تكون هي هي مهما تشابهت في رؤوس موضوعات، فستظل التفصيلات مختلفة إن كثيرا أو قليلا، لكنها ليست هي هي. وكل من يدرس الأسلوبية . بصدق . كما فعل مُحَّد عبد المطلب، بعد رصد بنية البلاغة القديمة وما فيها من سلبيات، ينتهي إلى القول: "وقد أتاح هذا القصور للأسلوبية الحديثة أن تكون وريثة شرعية للبلاغة القديمة، وذلك لأن الأخيرة وقفت في دراستها عند حدود التعبير ووضع مسمياته وتصنيفها، وتجمّدت عند هذه الخطوة، ولم تحاول الوصول إلى بحث العمل الأدبي الكامل، كما لم يتسن لها بالضرورة دراسة الهيكل البنائي لهذا العمل،/وكان ذلك بمثابة تمهيد لحلول الأسلوبية في مجال الإبداع كبديل يحاول تجاوز الدراسة الجزئية القديمة، وإقامة بناء علمي يبتعد عن الشكلية البلاغية التي أرهقتها مصطلحات البلاغيين بتفريعات كادت تغطي على كل قيمتها البلاغية[١٧].

إن دراسة عبد المطلب لا تنقصها الدقة والجدية، وهي تلخص طريقة اختبار المشابهة مع التراث، حيث ينقسم الاقتباس إلى جزئين، الأول يؤكد

على عدم التطابق، فهذه ليست تلك، وذلك في القسم الأول، المنتهي عند لفظ (الأول) تحت الخط (والخط من عندي)، فإلى قوله (لهذا العمل) فهذا القسم يعيب على البلاغة العربية عدم اقترابها من توجهات الأسلوبية، والقسم الثاني من قوله (وكان ذلك) هذا هو التبرير النفسي، فالأولى (البلاغة) درست جانب الشكل، والثانية (الأسلوبية) درست جانبي الشكل والمحتوى، كما يؤكد عبد المطلب على ذلك، إذن ثمة شيء يربطهما وهو دراسة الشكل، وفي أسعد أحوالها يتم تبرير تمرير الأسلوبية باعتبارها عملا تطوريا لدراسة عربية ناجحة، وقف بها زمنها عند حدود الشكل فقط، وبفعل الزمن وقانون التطور يمكن تمرير الأسلوبية باعتبارها التطور الطبيعي للبلاغة، ومن هذه الزاوية يمكن ملاحقة دراسات جادة عربية كثيرة تؤكد على فكرة التشابه وتمرير الأسلوبية من هذه الزاوية، حتى لو تم الخلط ـ عن قصد بين البلاغة العربية والبلاغة الغربية، فالاثنان بلاغة"، فلقد اعتبر بيار فيرو "البلاغة أسلوبية القدامى"(١٨)

ومن المؤكد أن بيار فيرو لم يكن في ذهنه بلاغة الباقلاني والجرجاني والسكاكي، وهو ينتهي إلى ما سبق، حتى نستغل كلامه لنقول إن البلاغة العربية هي أسلوبية القدامى العرب، ونمرر من خلال ذلك الأسلوبية الحديثة. ويمكن ملاحظة الإيهام الذي تثيره لفظة (الأسلوبية) عند من يأخذها مأخذ الجد من كلام جورج مونان، وهو يتحدث عن "الطبيعة الخاصة جدا في ظاهر الأمر التي عليها المدلولات المنقولة بأشكال الكلام التي تكيف هذا الذي لا أدري ما هو، وهو ما يسمى اليوم الأسلوب. فالصعوبة ليست إذا في إدراك الخصائص النوعية للأشكال الأسلوبية،

ولكنها في إدراك العلاقة بين هذه الأشكال [و] الوظائف الشعرية أو الأدبية (أي الجمالية آخر الأمر) التي يُفترض أنها تؤديها. فالأمر يتمثل في الواقع في إدراك ما تضيفه هذه الأشكال الأسلوبية إلى المدلولات اللغوية البحت لتجعل منها مدلولات جمالية. فنواة استعصاء الأسلوب عن الاستقصاء العلمي هي أيضا، بل وحتى في المقام الأول مشكلة دلالة شعرية أو جمالية"(١٩).

ولم يكن للأسلوبية أن تحظى بكل هذا القبول السخي إلى حد السفه، ما لم يتم تمريرها من خلال المشابهة مع البلاغة، وهذا عينه الذي يزعج أسلوبيا عربيا نابها هو عبد السلام المسدي في اندهاشه واستهجانه إذ يقول: "أما أغرب الروابط وأعجبها فهي تلك التي تقوم على زعم بعضهم بين الأسلوبية والبلاغة ولا سيما في مجال الممارسة الشارحة، ووجه العجب أن بعض الباحثين العرب ممن رسخت قدمهم في معالجة النصوص وتأكدت قدرتهم على النهل من النظريات وقوي صبرهم على مد أنفاس البحث والاستقراء لا يسلمون معنا أن الأسلوبية ما لم تبتكر متصوراتها النظرية ومقولاتها التصنيفية حتى تتميز كيفا وحجما عن تقسيمات البلاغة وصورها فإنها تنتقض من حيث تريد أن تكون بديلا في عصر البدائل"(٢٠).

ب – التناص والسرقات

يمكن الزعم بأنه لا يوجد مدخل نقدي تم التعامل معه بأريحية وكسل عقلي يصل حد الفشل، كما تعامل النقد العربي مع التناص. ففي تراثنا النقدي دراسات مترهلة عن السرقات الشعرية تصل إلى حد المبالغة في

الرصد. وفي تراث الأوربيين الحديث Intertextuality المترجم باسم التناص. ويستحيل أن يكون عندهم Intertextuality هو plagiarism المقابل للسرقات الشعرية عندنا.

وقف أسلافنا العرب على السرقات الشعرية وكأنهم يؤكدون قاعدة دينية يتم على أساسها العمل مع النص الشعري، وبنفس حزم علماء أصول الفقه ودقتهم في تحديد مدلولات الألفاظ عند أصحاب اللغة تعامل النقاد والبلاغيون مع "مدلول ـ محتوى" السرقة. فإذا كان أصحاب اللغة (الجاهليون) أعطوا لأحوال انتقال الشيء إلى غير مالكه بوجه لا يقبله صاحبه، ألفاظا. كما ورد في لسان العرب، إذ نص على "أن السارق عند العرب من جاء مستترا إلى حرز فأخذ منه ما ليس له، فإن أخذ من ظاهر فهو مختلس ومستلب ومنتهب ومحترس، فإن منع مما في يديه فهو غاصب" (س ر ق)، فاقرأ من بعده ألفاظ السرقة عند العسكري في الصناعتين ستجد: الأخذ والكسوة والإلمام، والسلخ والسرقة والإخفاء والنقل والسبق وحل المنظوم ونظم المحلول والزيادة والنقصان والافتضاح والاتباع والاختصار والتقسيم الحسن وحسن الأخذ وقبح الأخذ والتقصير والاستواء في الأخذ والكسوة والإساءة في الأخذ. واقرأ عند ابن رشيق ألفاظ السرقة ومنها السرقة والاصطراف والاجتلاب والانتحال والاستلحاق والادعاء والإغارة والغصب والمرافدة والاهتدام والنظر والملاحظة والاختلاس، واقرأ عند عبد القاهر ستجد، المشترك الخاص والمشترك العام والسرقة والأخذ والاستمداد والاتفاق والاحتذاء. وكل لفظ منها له دلالة وحكم وأحوال بالضبط كما تجد في تأصيل أي حكم شرعي.

هذه الإفاضة حد السخاء المجاني، في تشقيق "السرقات" إذا أضفنا إليها مباحث مثل: المعارضات والتضمين، وما قد يدخل بسبب ما، ضمن الدائرة الرجراجة "التناص" لم يكن ليضيع كل هذا هباء، بعد أن كادت تتحول إلى مخلفات ثقافية، مثل كثير من القضايا التي أثارها أسلافنا بقوة ثم خبت نارها من بعد حتى تحولت إلى "ذكرى ثقافية" فحاول المعاصرون استعادتها ونفخ الحياة فيها لتمتص "التناص" و"التناصية". وبرغم الأصوات المحذرة من ذلك المسلك كما في إقرار مُحَمَّد مفتاح الواضح، إذ يقول: " إنه من مجانبة الوعي التاريخي ومنطق التاريخ، أن تقع الموازنة بين نشأة وتطور دراسات السرقات الأدبية في العصر العباسي، وبين نظرية التناص التي هي وليدة القرن العشرين، فمفهوم السرقات استمر أدبيا وجماليا وأخلاقيا بناء على محدداته، وأما نظرية التناص فهي أدبية وفلسفية يهدف الجانب الفلسفي منها إلى نسف بعض المبادئ التي قامت عليها العقلانية الأوربية الحديثة والمعاصرة، لذلك فإنه لا ينبغي ألا يتخذ مفهوم الإنتاج وإعادة الإنتاج والبناء والهدم، مطية وذريعة في ترسيخ المفاهيم النقدية العباسية باعتبارها سبقت ما يوجد لدى الأوربيين"(٢١).

برغم من هذه الأصوات، على كثرتها، وعلو منطق أصحابها، وذكائهم، إلا أن نقادا ذوي شأن وبعد نظر حاولوا الربط بين التناص والسرقات، و"كأنهم يسعون إلى إعادة زراعة حقل مهجور بآليات حديثة وصالحة لمعالجته" . كما يقول معجب الزهراني . ويمكن التماس العذر النفسي والأخلاقي لتجميل وجه تراثنا، كما في محاولة عبد الله الغذامي الذي رأى في التناص "نظرة جديدة نصحح بها ما كان الأقدمون يسمونه

بالسرقات أو وقع الحافر على الحافر بلغة بعضهم" أو في محاولة ناقد نابه مثل عبد الملك مرتاض الذي ينتهي بعد بيان جيد لمفهوم "التناصية" لا تعوزه المعرفة العلمية، يقول: "وهذ الفكرة كان النقد العربي عرفها معرفة عميقة تحت شكل السرقات الشعرية".

هذا الجدل حول: هل التناص هو السرقات؟ هو الذي ساهم في تقبل التناص، ولو تم حسم الإجابة بالنفي لما وجد كل هذا الزخم الذي جعله عنصرا فاعلا في المنجز النقدي الحديث. وحتى في الدراسات التي لا تعوزها الجدية والدقة، ويبدو الباحث واعيا بالمصطلحين، ويكاد ينفي تطابقهما، ثم في نفس الدراسة، يكاد يقول إنهما متطابقان، في تناقض علمي صارخ، مع احترامنا لدوافعه النبيلة وراء ذلك، والمتمثلة في محبة التراث والذود عنه، والحرص على زرع الثقة في تراث الأجداد.

ويمكن ملاحقة ذلك في دراسة مصطفى السعدني التي يفضح عنوانها الأسئلة المضمرة في البحث: "التناص الشعري – قراءة أخرى لقضية السرقات". إذ يعترف – صراحة – بعدم الجدوى النقدية لدراسة السرقات بتلك الطريقة المترهلة التي قدمها الأسلاف، "إن كثيرا من جهود النقاد بل معظمها تبخر دون سحاب ممطر، ولم يبق في الأفق البحثي غير إضاءات قليلة تنبئ عن وعي محدود بطبيعة الإبداع الشعري، ...، ومن ثم شاب مبحث السرقات مايلي:

١- عدم توفر مفهوم للتطور التاريخي للتراث الشعري.

٢- الاعتماد على التقاط التشابهات السطحية بين النماذج الشعرية دون

غوص أعمق للربط بينها وبين السياق الكلي للقصيدة، بل في إطار النتاج الشعري للشاعر بوجه عام.

٣- الاستغراق في تعدد المسميات التي يمكن أن يستوعبها مصطلح واحد ينطوي على وعي كامل بطبيعة الأداء الشعري واكتمال النص"[٢٢].

هذا اعتراف بعدم جدوى دراسات التراث عن السرقات، وفي دراسته بيان واع لذلك، ولكن كيف يتم تمرير التناص؟ كيف يتقبّله؟ يقول الباحث، من بعد بيان يكشف عن وعي بحقيقة التناص، وأنه ليس السرقات، ويستطرد في تناقض ليقول: "صحيح أن السرقة ليست مرادفا تاما للتناص" وهنا يكمن التبرير في لفظ "تاما". هي ليست مرادفا، نعم، وهذا اعتراف، ولكنها "ليست مرادفا تاما للتناص" بذلك يتم إرغام الظاهرة على إظهار بعض وجوه التشابه، وسيظهر ذلك من خلال هذه الصياغة التبريرية لتمرير التناص، وكل التبرير هكذا: " صحيح أن السرقة ليست مرادفا تاما للتناص، لكن أشكالها الموظفة تعد ضمن الحالات التي يتضمنها هذا المصطلح الحديث، فهو أعم وهي أخص، وهو لغوي أدبي، وهي في بعضها لغوية، وهي حكم خارجي على نشاط يتسم بالنشاط الخيالي، وهو صفة ملازمة لهذا البناء الخيالي الذي يتجاور فيه الحاضر مع الماضي، وهي تعتمد على المشابهة، أما هو فيعتمد على التضاد"[٢٣].

إن صياغة العبارة مقصود بها إقناعنا بأن "أشكالها الموظفة تعد ضمن الحالات التي يتضمنها هذا المصطلح الحديث" ولتأكيد ذلك تأتي المقارنة بين هي وهو. هذا هو ظاهر الكلام، لكن تفكيك وجوه الشبه يؤكد على

وجوه الاختلاف وأن هي ليست هو مطلقا، إلا إذا اعتبرنا عكس الشيء هو الشيء، فإذا كان هو سائلا ـ مثلا وهي جامد، وأمكن جمع (السائل والجامد) معا وفق قضية منطقية ما، وتم ادعاء القول بأن هذا هو ذاك، أمكن – بالمثل- الجمع (هو أعم) و(هي أخص) و(هي تعتمد على المشابهة) و(هو يعتمد على التضاد)، وكل الثنائيات الواردة تباعد بينهما، عكس ما أراد. ويكفي أن نذيل هذا بمقولات جاهزة كمقولة جيرار جنيت: "ليس للنص أب واحد، أو أصل واحد، بل مجموعة من الأصول والأنساب" ، ونأخذ هذه العبارة الوقورة باتجاه السرقات الشعرية لنجعل في النهاية (التناص هو السرقات)، وفي أحسن الأحوال نضيف تقريبا: (التناص هو السرقات تقريبا) ولفظ (تقريبا) لا يوحي بالتطابق، ويسمح بالاختلاف، أو ستجد العبارة الأكثر دورانا: إن اسلافنا عرفوا فكرة التناص، دون أن يستعملوا هذا اللفظ، فجاءت ممارستهم لقضايا السرقات تجليات واضحة لمفهوم التناص وأبعاده ووظائفه. وعليه فإن مفهوم السرقات يعد أصلا لمفهوم التناص.

لقد نجح مفهوم التناص في اختبار قابلية المشابهة بأفكار التراث، ودخل امتدادا لأفكار تراثية، وفي سبيل ذلك تم تدجينه وتهذيبه وتخليصه من أهم اسباب ظهوره، وهي الأبعاد الفلسفية والسياسية التي تناهض الهيمنة المركزية للثقافة الأوربية، وتحول إلى إجراء نقدي معيب، يمكن ، بكثير من المبالغة، الزعم بأن الدراسات العربية التي تدور حول التناص موسومة بعيوب في مقدمتها:

١ـ الانشغال بربط و/ أو رفض التناص بالسرقات.

٢- الانشغال بأدبيات السرقات وفروعها في محل الحديث عن التناص.

٣- الانشغال بأدبيات التناص وسيرته.

٤- الانشغال بربط أدبيات السرقات بأدبيات التناص.

٥- الانشغال بمصطلحات السرقات، وإنزالها على أحوال التناص.

٦- غياب الدراسات التناصية الجادة.

٧- إعادة إنتاج مقولات السرقات باسم التناص.

الموقف الثالث - الموقف الضبابي

تحت هذا الموقف تندرج مداخل نقدية من زوايا مختلفة، لم تنجح كلية في اجتياز اختبار المشابهة، ولم تفشل – أيضا – لأن تراثنا به أفكار يوحي ظاهرها بأنها نقاط التقاء، لكن إثبات ذلك متعذر. ويمكن اختبار "مقتضى الحال" ودوره في قبول و/ أو رفض بعض من التوجهات النقدية الحديثة.

بكثير من الثقة يمكن وصف بلاغتنا بأنها "بلاغة فلسفية" تعتمد على المحاجة والتأثير والتقبّل، وكيف يرتب الأديب كلامه ويبني منطقه بصورة تقنع السامع – المتلقي، وقد اعتبرت البلاغة ذلك مقصد الشعر وغايته، كما في قول ابن رشيق: "غاية الشاعر معرفة أغراض المخاطب كائنا من كان، ليصل إليه من بابه، ويداخله في ثيابه، فذلك سر صناعة الشعر ومغزاه الذي به تفاوت الناس، وبه تفاضلوا[٢٤].

وفي عبارة ابن رشيق تعميم في قوله "المخاطب كائنا من كان"، فهذا قد يوقع في الوهم أن الشاعر كان يتوجه لعموم الناس ويخاطب جمهورهم،

فذلك وهم، لأن "المخاطب" في عرف البلاغة هو الذي كان يقوم الشاعر بين يديه منشدا، ولذلك يقول ابن رشيق محددا "المخاطب" في هذه العبارة الشهيرة له: "وشعره للأمير غير شعره للوزير والكاتب، ومخاطبته للقضاة والفقهاء بخلاف ما تقدم من هذه الأنواع"(٢٥). وهؤلاء هم المقصودون بالمخاطب، وهي طبقة النبلاء (الأمير والوزير والكاتب ومن في حكمهم من الدرجة الثانية (القضاة والفقهاء)، فهم من يرعون الشعر ويدفعون للشاعر، لذلك وجب على الشاعر إرضاؤهم، جريا على قانون السوق المعروف "الزبون دائما على حق". وقد اقتنع البلاغيون والنقاد القدامى بذلك، ولم يكن منهم التفات إلى "جمهور الناس" الذين كان الشاعر يعاملهم بتعال واضح، والكل يعلم أنه قد قيل يوماً لأبي تمام: لماذا تقول ما لا يُفهم فقال لماذا لا تفهمون ما يُقال.ومعروف رد الفرزدق على عبدالله بن أبي اسحق الحضرمي، عندما اعترض على رفع لفظ حقه النصب، موجها السؤال للفرزدق متسائلا، فيرد الفَرَزْدَقُ: على ما يَسُوؤُك ويَنُوؤُك، علينا أن نقول وعليكم أن تَتَأَوَّلُوا. فأي مراعاة لأحوال المخاطب هنا؟ وهل يمكن أن نعيد كلام ابن رشيق عن مقصد البلاغة وأن غاية الشاعر معرفة أغراض المخاطب كائنا من كان، ليصل إليه من بابه؟ سيكون من الصعب الاقتناع بكلام ابن رشيق ، إذا وضعناه في سياقه وقلنا إن المعني بالمخاطب الواجب على الشاعر مراعاة أحواله هو "الزبون" الذي يدفع ومن حقه أن يسمع ما يسره ويرضيه، أما عموم الناس فلم يلتفت إليهم البلاغيون إلا في سياقات عامة تهدف إلى تقعيد المستوى اللغوي، كما قولهم إن خير الشعر ما فهمته العامة، ورضيته الخاصة، فهذا يقصد إلى رضا الخاصة عندما لا يزعجهم

الشاعر ويجرح إحساسهم المتعالي إذا قدم لهم من الألفاظ ما يسألون عن معناه، وفي هذه الحال أوجب العسكري في الصناعتين على الشاعر "التقرّب من المعنى"، و"هو أن يعمد إلى المعنى اللطيف فيكشفه، وينفي الشواغل عنه، فيفهمه السامع من غير فكر فيه، وتدبّر له"(٢٦).

في ضوء هذا تمت صياغة منظومة البلاغة على مفاهيم تحقق "وظائف أيديولوجية تتصل برؤيا عالم ثابت لا سبيل إلى تغييره، عالم تعمل هذه البلاغة على الإبقاء على أوضاعه، بما تحدثه من مطابقة بين الكلام ومقتضى هذا العالم، فهي بلاغة تركز على مقامات المستمعين وطبقاتهم، وتكتب أو تصاغ أو ترتجل بالقياس إلى إطار مرجعي، هو سلطة المؤسسة التي تتحرك منها وبها هذه البلاغة. وهي بلاغة تتجه إلى متلق منفصل عن صانعها، لتحدث في هذا المتلقي تأثيرات مقصودة سلفا، يراد بها استمالته إلى فكرة أو رأي، أو موقف لسلطة تؤكد هيمنتها"(٢٧).

هذا هو "مقتضى الحال" في التراث الذي رأى أن "البلاغة هي مطابقة الكلام لمقتضى الحال" في التعريف الذائع، وهو "مقام" كما يؤكد جابر عصفور "يومئ إلى بعد طبقي لا يفارقه في النهاية، ولا ينصرف إلى الأحوال النفسية أو الحالات الشعورية، بل ينصرف إلى "المناسبة" بمعناها السياسي أو الاجتماعي أو الديني أو الأدبي/ ،من منظور تراتبي، (هيراركي) يضع الناس في طبقات بالقدر الذي يضع "الكلام" نفسه في طبقات" (٢٨) .
وليس أوضح من كلام ابن المعتز الذي يجعل البلاغة "طبقية" مرتبطة بآداب الملوك، ويجعل ذلك من أسباب صيانة الدنيا والحفاظ على النظام، إذ يقول: "ألا ترى أن جماعة العوام متى وصلت إلى آداب الملوك العظام

بطلت المآثر وسقطت المفاخر، وصارت الرؤوس كالأذناب، والأذناب كالأذياب، ..، هذا، وليس شيء أضر من تمثيل السخيف بالشريف، واللئيم بالكريم، والذليل بالجليل، والحقير بالخطير، والمهين بالمكين، ولا أعظم خطرا على صاحب المملكة – ثم الأقرب فالأقرب من خاصة أولاده ووجوه قواده وعامة أجناده – من هرج السفل، وخمول أهل النبل، وتعزز الخول .. لأن ذلك أجمع يغرس المحن، ويوقد الفتن .. ويبعث على تهدم الدول، وتنقّل الملك، ويحوّل الرياسة، ويزيد في اضطراب السياسة"[٢٩].

في ضوء هذا نجد إشارات عدة في التراث تؤكد حضور السامع (المتلقي) وأن عليه مدار البلاغة، والتي هي من الإبلاغ (إبلاغ السامع)، وتم ضبط المقام والحال باعتبارهما خاصتين بالسامع، وهذا أمر من الذيوع بحيث لا يحتاج إلى تأكيد.

في مناهج النقد الحديث اهتمام حقيقي بالمتلقي، وتذهب تيارات نقدية إلى اعتباره جوهر العملية الإبداعية، وأن النص بوجوده الأنطولوجي لا قيمة له إلا أن يتحقق له وجود جمالي بالتفاعل مع ذات المتلقي، وقد ألحت نظريات القراءة واستجابات القارئ على ذلك بما لا يحتاج إلى إعادة، وكذلك أعطت الهرمينوطيقا Hermeneutics مساحة من الاهتمام لتجربة المتلقي تفوق دور الكاتب أحيانا، حتى اعتبر تودوروف في "المبدأ الحواي" أن المعنى من إنتاج القارئ، فقال: "إن النص مجرد رحلة خلوية، يجلب فيها الكاتب الكلمات، بينما يجلب القراء المعنى" ، وكذلك اعطت نظرية الحجاج Argumentation theory اهتماما حقيقيا بمن يتوجه إليه الخطاب – المتلقي، لأنه مدار الإقناع، وهو المقصود بالعملية الحجاجية.

والسؤال: هل يتقاطع هذا "المتلقي" في أعراف النظرية النقدية الحديثة، مع "المتلقي" الذي اهتمت به البلاغة العربية القديمة؟.

ينبغي التأكيد على أن "المتلقي التراثي" هو السامع فقط، هذا السامع لا يزيد دوره عن إبداء رد فعل يعبر به عن قبول و/أو رفض ما يسمع، ولا يخطر في بال أن يقوم هذا السامع بتدوين تجربته كتابةً ، فلم يُعرَف ممن ذكرهم ابن رشيق (الأمير والوزير والكاتب والقضاة والفقهاء) أحد، أو من طبقتهم، باستثناء عبد الله بن المعتز، له مصنف يمكن أن نقول هذه قراءته. ومن جهة ثانية فإن "القارئ" في أعراف النظرية النقدية الحديثة معنيٌّ به القارئ – الناقد الذي قرأ ووثق ملاحظته النقدية في عمل يمكن تداوله، وهذا العمل هو قراءة فلان، ويمكن أن نتحدث عن قراءة العقاد للتراث وقراءة طه حسين ... الخ، فهذا هو القارئ، وليس مجرد شخص أمسك بالكتاب وقرأه، ومن ثم فإن الحديث عن "فجوات اللاتحديد" التي اقترحها انجاردن، والتي اقترح آيزر أن دور القارئ يقوم بملء هذه الفجوات أو الفراغات، ورأى واين بوث أنه بسبب أن جميع النصوص تتضمن عناصر اللاتحديد Indeterminacy النصي يتعين على فعالية القارئ أن تكون إبداعية(٣٠)، ويعني هذا –بالضرورة– الحديث عن ناقد سطر تجربته النقدية مع العمل الأدبي، وهذا يخالف مفهوم (المتلقي/ السامع) في التراث الذي يُكتفي منه بانفعال سطحي فوريّ لما يسمع، يهدف الشاعر إلى جعله إيجابيا لأن ذلك في صالحه، إذ سيكون سبب إعطائه منحة مالية.

هذا الوضع الملتبس يجعل من تأكيد تشابه هذه المداخل النقدية مع التراث أمرا مستحيلا، وفي نفس الوقت لقد عرف التراث – بحق• وجود

المتلقي – السامع، وأكثر القدامى من الحديث عنه، وتطرقوا لذكر المقام والحال، وقدم النقاد والبلاغيون نصائح ذهبية تفيد الشاعر في هذا الصدد. إن هذا الوضع الملتبس يجعل المتعجل ذا النظرة السطحية يقول: "وحسب المنبهرون بكل ما يأتي من الغرب أن هذا الاهتمام بالمتلقي هو فتح جديد في الفكر الإنساني، وإن أحدا لم يعرفه من قبلهم

إن المخاطب/المتلقي حاضر في التراث الأدبي العربي حضورا طاغيا عند كل من المبدع والناقد معا"[٣١].

لأنه بذلك يساوي بين المتلقي – القارئ في أعراف النظرية النقدية الحديثة، والمتلقي – السامع في التراث البلاغي، وهذا وهم.

ومن هنا لم يكتب لهذه النظريات التي تعتمد على "المتلقي" الذيوع الحقيقي إلا بالقدر الملتبس الذي يوهم بأن هذا هو ذاك، لذلك اقتصرت الدراسات النقدية عن التلقي – مثلا– على الترجمات العديدة، ودراسات قليلة تنقصها الجدية، تم تطبيقها على أعمال عربية، بسبب التعميم في مفهوم المتلقي، وخلط التراث بالحداثة، ويمكن متابعة ذلك في الدراسات التداولية العربية (والحجاج تحديدا) والتناصية، وجماليات التلقي والهرمينوطيقا.

إن انتقال منهج نقدي إلى ثقافتنا ليس مرهونا بمدى جديته أو ما يمكن أن يضيفه إلينا من وجهات نظر نقدية، أو ما يمكن توظيفه في سبيل الارتقاء بالعملية النقدية، ولكنه مرهون بمدى تشابهه أو تباعده مع الأفكار التراثية (الجزئية و/ أو الكلية)، فإن كان ثمة وجوه شبه (حقيقية أو مقدرة) أمكن تمرير هذا المنهج، ويمكن تقبله، ليس باعتباره مدخلا نقديا يمكن أن

يضيف إلينا ثراء نقديا، قدر ما هو امتداد لأفكار قديمة لدينا، وفي سبيل ذلك تتم عمليات تهذيب وتشذيب لهذا الوافد حتى يتلاءم مع تراثنا، وقد تؤدي به هذه العملية (عملية التشذيب) إلى أن يفقد أهم خصائصه المنهجية، ويتحول إلى نسخة معدلة . وفي حال فقد المشابهة لا يكون مرحبا به، فإن غمّت المشابهةُ وأصبح تقديرها يحتاج إلى تمحّل يقف المنهج في المابين. وكان عبد القاهر الجرجاني من أهم المفكرين العرب الذين تم تمرير هذه الأفكار من خلال "اختراع" وجوه مشابهة، فإذا به يشبه النحو التوليدي والتحويلي والتداولية والتناص والنصية والنقد الجديد والبلاغة الجدية وعلم اجتماع الأدب، وثمة محاولات لم يكتب لها النجاح لاكتشاف بنيوية عبد القاهر الجرجاني، هذا الذي لعب دور "الوسيط / والمحلل" بين التراث والحداثة.

الإحالات

١- لمزيد من التفاصيل انظر: ابواليزيد الشرقاوي (تحولات المعنى المراوغ) الفصل الأول بعنوان: انتقائية مصادر الشعر العربي، تنظيرا وممارسة. ط١-٢٠١٠ النادي الأدبي بالباحة – المملكة العربية السعودية.

٢- محمود أمين العالم (نقد جديد أم خدعة) ٢٦- المصور ٢١-١٠-١٩٦٦

٣- RAVINDRAN، S. (1982). Structuralism and deconstruction: developments in literary criticism. Delhi، Atma

٤- جميل حمداوي (نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة) ١٥

٥- محيي الدين علي حميدي (التفكيكية بوصفها نظرية من نظريات الترجمة المعاصرة) http://forum.art-en.com/viewtopic.php?t=22441

٦- عبد الوهاب المسيري (موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية – نموذج تفسيري جديد) جـ٥/ ٤٣٧ – دار الشروق ط١ – ١٩٩٩

٧- حوار مع جاك دريدا – أجراه كريستيان ديكان لمجلة الفكر العربي المعاصر العددان ١٨و١٩ للعام ١٩٨٢ ص ٢٥٤

٨- الطيب بودربالة (قراءة في كتاب بيار زيما: التفكيكية دراسة نقدية) ضمن أعمال ملتقى الخطاب النقدي العربي المعاصر قضاياه واتجاهاته ٢٠٠٤
٩- المسيري : مادة التفكيكية
١٠- بول دي مان (العمى والبصيرة) ١٥٨ ترجمة سعيد الغانمي المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة
١١- محمَّد شبل الكومي (المذاهب النقدية الحديثة: مدخل تفسيري) ٣١٩ – الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٤
١٢- كريستوفر نوريس (التفكيكية النظرية والممارسة) ١٨٧ ترجمة صبري محمَّد حسن – دار المريخ السعودية
١٣- محي الدين علي حميدي/ مرجع سابق
١٤- جاك دريدا (في علم الكتابة) ٦٦ – ترجمة انور مغيث ومنى طلبة المركز القومي للترجمة ٢٠٠٨ القاهرة
١٥- جميل حمداوي / ١٩
١٦- خالدة محمَّد (جاك دريدا والتفكيك) ٤ – ٢٠١٠
١٧- محمَّد عبد المطلب (البلاغة والأسلوبية) ٢٥٩ ط١ – ١٩٩٤
١٨- الهادي الجطلاوي (مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا) ١٣ – ط١- ١٩٩٢- عيون – الدار البيضاء
١٩- جورج مونان (مفاتيح الألسنية) ١٣١ ترجمة الطيب البكوش منشورات سعيدان تونس ١٩٩٤
٢٠- عبد السلام المسدي (الأسلوبية والأسلوب) ٦ الدار العربية للكتاب ١٩٨٢
٢١- محمَّد مفتاح (النص من القراءة إلى التنظير)١١ شركة النشر والتوزيع المدارس الدار البيضاء
٢٢- مصطفى السعدني (التناص الشعري – قراءة أخرى لقضية السرقات) ٧ منشأة المعارف بالاسكندرية ١٩٩١
٢٣- السابق /١٠٠
٢٤- ابن رشيق (العمدة) جـ ١/ ٢٣٠ شرح صلاح الدين الهواري مكتبة دار الحياة مصر ١٩٩٦
٢٥- السابق / ٢٣١
٢٦- العسكري (الصناعتين) ٥٣ – تحقيق علي محمَّد البجاوي ومحمَّد ابو الفضل ابراهيم – مكتبة عيسى البابي الحلبي القاهرة ١٩٧١

٢٧- جابر عصفور (بلاغة المقموعين) ٦ – مجلة ألف العدد الثاني عشر ١٩٩٢ الجامعة الأمريكية بالقاهرة

٢٨- السابق / ٨

٢٩- عن جابر عصفور (بلاغة المقموعين) ٩

٣٠- سوزان روبين سليمان (تنوعات النقد الموجه إلى الجمهور) ٤٠ ضمن : القارئ في النص، تحرير ٣٠- سوزان روبين سليمان وإنجي كروسمان ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح – دار الكتاب الجديدة – ٢٠٠٧

٣١- وليد ابراهيم القصاب (أثر المتلقي في التشكيل الأسلوبي في البلاغة العربية) ٦٦٠ ندوة الدراسات البلاغية: الواقع والمأمول ١٤٣٢ هـ

الفصل الرابع

الإعلام وقتل الفكر اليساري

السيد القمني نموذجا

قدم التيار الماركسي دراسات جيدة حول إعادة قراءة تاريخ الثقافة العربية والإسلامية، فجاءت مغايرة للمنطق التراثي الذي اعتبر التاريخ انعكاس مسيرة غيبية لاهوتية، تحركها إرادة الله، ومن رحم هذا التصور خرجت كل الكتابات التراثية. باستثناء قلة على رأسهم ابن خلدون الذي يفهم مسيرة التاريخ نتاجا مشتركا لمشيئة غيبية لاهوتية وجهد بشري يحاول إثبات إرادته بحيث لا تتعارض الإرادتان.

تبدأ خلخلة الفهم التراثي هذا منذ بداية عصر النهضة الحديث بسبب اطلاع البعض على مناهج الأوربيين في دراسة التاريخ، ويمكن البحث عن إرهاصات هذا التحول في كتابات جمال الدين الأفغاني، وكتابات تلميذه الكواكبي ومُحَّد عبده، وبقليل من المبالغة يمكن الحديث عن "مشاريع" لم تكتمل لتحرير قراءة التاريخ قراءة "علمانية" متجردة من الوقوع في أسر الرؤية الغيبية اللاهوتية، وستجد ذلك في "طبائع الاستبداد" واضحا، وفي كتابات عديدة للإمام مُحَّد عبده، على رأسها موقفه من كتب السيرة النبوية، وتحفظاته عليها.

بمرور الوقت سيتغلغل التيار الماركسي مع الحرب العالمية الأولى وما تلاها، ويبدو أن الجو الثقافي في العالم العربي (ومصر تحديدا) كان يدفع إلى ذلك دفعا، وفي سيرة نعمان عاشور الذاتية (حياتي في المسرح) تفاصيل مدهشة عن التشجيع المبالغ فيه للفكر اليساري من جيوش الحلفاء وبريطانيا وأمريكا ومصر، وكيف ساهم ذلك في خلق جيل مؤمن بالفكر اليساري، وفي نفس السيرة توضيح للكيفية التي انقلبت فيها الدولة ضد الفكر اليساري، ومحاربته بضراوة.

في هذا السياق المشبع بالفكر اليساري ستظهر آثار ثقافية جيدة، في مقدمتها الكتاب الذي ترك أثره واضحا على أصحاب الفكر اليساري حتى اليوم وهو كتاب (الشخصية المحمدية حل اللغز المقدس)، وفيه دراسة عقلانية لا يمكن لأي منصف إلا الاعتراف بها حتى لو اختلف مع المؤلف. فما قدمه الرصافي من محاولة إعادة بناء لسيرة "الشخصية المحمدية" جديد كل الجدة على الثقافة العربية.

ستظهر أسماء كثيرة تحاول قراءة تاريخ الأدب العربي بكل ما فيه من علوم في ضوء المنهج الماركسي، مع ملاحظة أن القدامى استخدموا لفظ "أدب" استخداما يعادل مدلول "ثقافة" في عصرنا، فكل المكتوب باللغة العربية هو "أدب"، ومن ثم ستجد الكتابات الأولى تحمل عنوان "آداب اللغة العربية" بجمع آداب، وتحتها ستجد كل فروع المعرفة مثل النحو والصرف والعروض والمواريث وعلوم الشريعة من تفسير وحديث وفقه، وكذلك الجغرافيا والحساب والكيمياء ... الخ، وباختصار: كل المكتوب باللغة العربية هو "آداب اللغة العربية"، ولذلك ستتعرض "آداب اللغة

العربية" بهذا المفهوم التراثي الموسع إلى إعادة بناء مسيرتها في ضوء الحتمية التاريخية والديالكتيك والتفسير الماركسي للتاريخ، وستقابلك أسماء قدمت أعمالا جادة وانتهت إلى نتائج لها وزنها حتى لو اختلفت معها فلن تتكر الجهد العقلي المبذول وسعة الاطلاع والمنهجية ووضوح الهدف، ومن هذه الأسماء حسين مروة في كتبه (النزعات المادية في الفلسفة الإسلامية) و(دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي) و(تراثنا كيف نعرفه) وفيها يبحث عن كيفية بناء هذا التراث في ضوء المنهج الماركسي. والاسم الثاني الذي أشير إليه هو مُحَمَّد أركون بدراساته العديدة، ونظرة سريعة إلى بعض العناوين ستوحي بالمقصد الذي من أجله كُتِبَتْ: (تاريخية الفكر الإسلامي) و(الفكر الإسلامي قراءة علمية) و(العلمانية والدين) و(الفكر الأصولي واستحالة التأصيل)

ومن رحم هذه الدراسات التي سعت إلى تفكيك قضايا التاريخ المتصل بالتراث والمطلق وبحث تاريخية (العقل الديني) الحاكم لمقولات هذا التراث الذي نتوارثه ونعيد من خلاله إنتاج نفس المقولات القديمة دون إعادة نظر تهدف إلى تأويل جاد يترتب عليه تجديد "الفكر" بما يسمح بإقامة (عقل ديني حديث) – من رحم هذه الكتابات خرج نصر حامد أبو زيد في كتابه الذائع "مفهوم النص" ، وفي الصفحة الثانية من هذا الكتاب إشارة إلى أحد هدفين من وراء الكتاب وهو "يتمثل في محاولة تجديد مفهوم (موضوعي) للإسلام، مفهوم يتجاوز الطروح الأيديولوجية من القوى الاجتماعية والسياسية المختلفة في الواقع العربي الإسلامي" .

إن محاولة تجديد مفهوم موضوعي للإسلام، يتجاوز الطروح

الأيديولوجية يعني بالضرورة تنحية (الغيبية اللاهوتية)، أي إقصاء المنطق التراثي في التعامل مع (الإسلام) وتاريخه، وقد راوغ كثير من المثقفين في توصيف مثل هذه المحاولة كما في تبرير جابر عصفور الذي يرى في (مفهوم النص) "وَصْلَ المعرفةِ الدينية بمكونات الوعي الاجتماعي، ويجعل من الاجتماعي إطارا مرجعيا لنوع من العقلانية التي تؤسس شروط إنتاج المعرفة وأدواتها" وهنا في كلام جابر عصفور محاولة مكشوفة لتمرير المنهج الماركسي دون التصريح بذلك.

أحدث (مفهوم النص) حالة من (الهياج الثقافي) المفتعل، يعرفها كل من تابع هذه الضجة المبالغ فيها عن قصد، مما جعل الأجواء مهيأة لتمرير الكثير من الفكر الماركسي، واستفاد د. السيد القمني من هذه الحالة الغائمة التي أحدثها المنهج الماركسي في الوعي الثقافي المعاصر، وقدم كتاباته التي تسير في نفس النسق الفكري.

خرج أهم كتبه –في رأيي–وهو (الحزب الهاشمي وتأسيس الدولة الإسلامية) وأحدث ضجة متوقعة، أقلها مؤيد وأغلبها معارض وناقم، وأحسن الدكتور القمني إذ أعاد طبع الكتاب مصدرا إياه ببعض المقالات الرافضة له وبعض المؤيدين، فلا يعود القارئ مضطرا للرجوع إلى مصادر لم تعد متوفرة بسهولة، كما أن عدم إثبات هذه الكتابات (مع أو ضد الكتاب) يفقد الكتاب شيئا مهما من جو الإثارة التي صاحبته لعدة أسباب، أهمها أن فكرة الكتاب مسبوقة، والمنهج مسبوق، ويمكن تلمسها في كتاب خليل عبد الكريم (قريش من القبيلة إلى الدولة المركزية)، ولعل هذا يفسر إسراف خليل عبد الكريم في امتداح الكتاب وصاحبه في المقال المرفق بالكتاب.

ثانيا أن سيد القمني في هذا الكتاب لم يكن فجا بما فيه الكفاية، فالكتاب محاولة فهم ماركسية لظهور دولة دينية تلبي احتياجات الحزب الهاشمي المادية والمعنوية، وكيف تم التخطيط لهذا الحلم حتى أصبح حقيقة واقعية، بعيدا عن مفاهيم غيبية مثل (الوحي) و(الغيب) و(الرسالة) وهي فكرة صادمة للمؤمن النقي الذي يستطيع تخيل إرادة الله سبحانه وكيف تسيّر الأشياء، وعلى سبيل المثال إذا نظرنا في أهم حادث في تاريخ الإسلام وهو غزوة بدر التي يمكن النظر إليها من زاويتين، فمن وجهة النظر الماركسية هي حرب اقتصادية في المقام الأول، إذ تم تجريد فئة من أملاكها ووجدت هذه الفئة فرصة سانحة للاستيلاء على أملاك من ظلمهم ماديا، فقاموا بالاعتداء والترتيب ووضع الخطط للغزو والدفاع بدافع اقتصادي ونجحوا في ذلك. ومن وجهة نظر المؤمن النقي الذي يقرا في القرآن ﴿ وَلَقَدْ نَصَرَكُمْ اللَّهُ بِبَدْرٍ وَأَنْتُمْ أَذِلَّةٌ فَاتَّقُوا اللَّهَ لَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ * إِذْ تَقُولُ لِلْمُؤْمِنِينَ أَلَنْ يَكْفِيَكُمْ أَنْ يُمِدَّكُمْ رَبُّكُمْ بِثَلاثَةِ آلافٍ مِنْ الْمَلائِكَةِ مُنْزَلِينَ * بَلَى إِنْ تَصْبِرُوا وَتَتَّقُوا وَيَأْتُوكُمْ مِنْ فَوْرِهِمْ هَذَا يُمْدِدْكُمْ رَبُّكُمْ بِخَمْسَةِ آلافٍ مِنْ الْمَلائِكَةِ مُسَوِّمِينَ * وَمَا جَعَلَهُ اللَّهُ إِلاَّ بُشْرَى لَكُمْ وَلِتَطْمَئِنَّ قُلُوبُكُمْ بِهِ وَمَا النَّصْرُ إِلاَّ مِنْ عِنْدِ اللَّهِ الْعَزِيزِ الْحَكِيمِ﴾.فهي حرب إلهية، حارب فيها جبريل بجيش من الملائكة المسومين، لنشر الرسالة وتثبيت أركان الدين، ألم يقرأ (فَلَمْ تَقْتُلُوهُمْ وَلَكِنَّ اللَّهَ قَتَلَهُمْ وَمَا رَمَيْتَ إِذْ رَمَيْتَ وَلَكِنَّ اللَّهَ رَمَى)؟

في الرؤية الأولى تتم تنحية الإرادة الإلهية وإبراز الجهد البشري، فالمسلمون انتصروا لأسباب قاموا بخلقها، وفي الرؤية الثانية تتم تنحية

المسلمين جانبا، وحتى في حال ظهورهم في المشهد فهم منفذون لإرادة عليا غيبية.

واصل القمني كتاباته في هذا الصدد، محاولا تفكيك المقولات الثابتة عن الإرادة الإلهية، وكيف أقامت الدولة الإسلامية، فكتب (حروب دولة الرسول) في جزأين، و(الجماعات الدينية رؤية من الداخل) و(النبي إبراهيم والتاريخ المجهول) إضافة إلى بضعة كتب أخرى، وكان يمكن لهذه الكتابات أن تتطور وترقى في الأسلوب والمنهج، لكن هذا لم يحدث، لأن الإعلام لعب في وعي سيد القمني فأخذه من دائرة الباحث إلى دائرة الفضفضة الكلامية، وفيها يتعرض لاستفزازات واتهامات، فيكون رده منسجما مع ما تعرض له فيخرج سيد القمني شيئا فشيئا من دائرة الباحث إلى دائرة أخرى ليس لها علاقة بالبحث العلمي ، ولا هي تمت بصلة ما للمنهج الماركسي.

سيكتشف القارئ المتابع أن هذا هو ما حدث مع آخرين، مثل جمال البنا ونوال السعداوي، لأن الظهور الإعلامي يستلزم الصخب والضجة والضوضاء الثقافية حتى يحقق نسبة مشاهدات وكلما كان البرنامج مستفزا حقق الرواج والانتشار.

هنا تقابل القمني الباحث عن الوجود الإعلامي، فيخرج على الناس في حلقات مصورة متحدثا عن الذات الإلهية والأديان والقرآن والتاريخ بصورة لا يمكن الزعم بأي منطق بأنها نتاج البحث أو جاءت من خلال تطبيق المنهج الماركسي، فهذا ملا يمكن قبوله. وبنفس المنطق تحول جمال البنا إلى (رجل مستفز) باحث عن مواطن الإثارة الثقافية فظل مطلوبا في

برامج التلفزيون لحديثه عن جواز تقبيل المرأة الأجنبية ومهاجمة الزي وإباحة التدخين في يوم رمضان، وهي "قضايا" لا يمكن اعتبارها بأي حال تجديدا للخطاب الديني أو تضيف رؤية ماركسية، ويمكن مراجعة السخافات الكثيرة التي تندلق من نوال السعداوي في لقاءاتها الإعلامية المصورة، هي والقمني والبنا.

لذلك يجب التفريق بين مرحلتين من حياة سيد القمني الثقافية، المرحلة الأولى هي التي كتب فيها كتبه الأولى، إذ كان مشروع كاتب علماني ماركسي، أزعم أنه لو استمر في بناء وعيه الثقافي لكان لدينا باحث بارز، ولكن هذا للأسف لم يحدث إذ سرعان ما تلقفه الإعلام وقدمه للناس باعتباره (مستفزا) ونجح القمني في تقمص دور الاستفزاز، ومن ثم تبدأ المرحلة الثانية وفيها موت لمشروع الكاتب الماركسي كله، وليس القمني فقط، إذ يتم وضع كل المفكرين اليساريين في دائرة (الاستفزاز الثقافي) مع مجموعة من التهم المعلبة، مثل محاربة الدين ونشر الكفر والعلمانية والإلحاد ... الخ، ومن المؤسف أن الحلقات المصورة بالصوت والصورة تؤيد هذه الاتهامات، بل يتطوع هؤلاء اليساريون في الإعلام المرئي بالتصريح بكلام ضد العقل والمنطق والدين، فيعود الدفاع عنهم ضربا من الباطل. بذلك تم تدمير المنهج الماركسي في الثقافة العربية المعاصرة، وهو المنهج الوحيد الذي كان قادرا على تقديم قراءة موازية للقراءة الرسمية للتاريخ الثقافي.

الفصل الخامس

نظرية التأويل لمصطفى ناصف

مقدمات تمهيدية لما قبل القراءة

(نظرية التأويل)، لمصطفى ناصف موضوع كتاب يستحق التأمل الجاد، فمصطفى ناصف كاتب استثنائي، لا يكتب للمبتدئ، إذا أردت أن تستفيد . بصدق . مما يكتب وجب عليك أن تقرأ في الموضوع الذي يتناوله، حتى إذا صارت لديك معرفة حقيقية، اقرأ ما كتبه، ستجده يفتح لك أبوابا من التساؤلات ويحرك في ذهنك تيارات من الوعي المعرفي حول هذا الموضوع ما كانت لتتخلق في وعيك المعرفي إلا بقراءة مصطفى ناصف، ولعل هذا هو سبب شكوى البعض منه، متهمين إياه بالغموض، ومردّ ذلك إلى أنهم يبتدئون قراءتهم في الموضوع بمصطفى ناصف، ويستحيل في هذه الحال أن تحقق كتاباته لهم أدنى إفادة معرفية، ناهيك عن التواصل معه، وهذه ميزة و/ أو عيب مصطفى ناصف في آن، فهو يكتب للنخبة، ولن يقدره إلا هؤلاء.

يدور هذا الكتاب حول موضوع "التأويل"، وهو المرادف . حاليا . للهرمنوطيقا Hermeneutics وهو موضوع تحوطه صعوبات جمة وغموض يحتاج إلى بيان لا ينتهي، ويزيد من هذه الصعوبة أن مصطفى ناصف يجعل

إطاره المرجعي الذي يدور الكاتب فيه عالم الفنومنولوجيا، وقد صرح بذلك مرارا في المقدمة فقال: "حاولت في هذه الصحف أن أقرأ أطرافا من نظرية التأويل أو على الأصح من منهج الفنومنولوجيا في التأويل"،[١] وعلل ذلك بأنه يعتقد بوجود تشابهات بين هذا المنهج وثقافتنا المعاصرة، وقد توسّم فيه الحل لبعض مشاكلنا الراهنة، التي عرفت البنية والعلامات والتفكيك ولكنها ، والكلام له، فيما يزعم لم تعرف معرفة منظمة واسعة مواقف الفنومنولوجيا، ورأى في ذلك انحيازا غير مبرر، وأردف بقوله: "أنا واضح كل الوضح. إيماني بالفنومنولوجيا أكبر من إيماني بالبنية والتركيب والتفكيك والمفهوم الشائع للعلامات"[٢].

يكتب مصطفى ناصف هذا الكتاب ـ كما أعلن بوضوح ـ معتمدا على إطار مرجعي مستمد من تراث ضخم عن الفنومنولوجيا والتأويل ونظرية التلقي، ويشكل التراث الألماني المرجعية الأكبر لهذا المخزون الثقافي الذي يعتمد عليه مصطفى ناصف، وإن لم تكن واعيا بتاريخ هذا التراث يغيب عنك جزء كبير مما يقوله مصطفى ناصف، كما لن تكون ناجحا في إثارة تساؤلات ثقافية ذهنية يثيرها مصطفى ناصف لدى قارئه، وأنا اعتبر هذه الإثارات الثقافية أهم ما يمثل مصطفى ناصف والكتّاب الكبار عموما، الذين لا يمنحونك معلومات فقط، بل يثيرون لديك العقل النقدي فتجد نفسك تتفق وتختلف مع ما تقرأ وتتكون لديك تساؤلات كثيرة يثيرها الكتاب، إجابتها ليست في الكتاب، بل تأخذك بعيدا تبحث عنها بنفسك، ويكفى أنها تفتح لك بابا من الجدل المعرفي والإثارة العقلية، قد تجد نفسك مهموما باستكمال البحث وتقييد ذلك في عمل ما.

ولن نفهم الفنومنولوجيا إن لم نفهم التراث الفلسفي المثالي، باتجاهاته المتعددة، مثل المثالية الذاتية، والمثالية المطلقة والمثالية النقدية والمثالية الشخصية(٣)، والتي اتفقت كلها على دور الذات في المعرفة، وأن الذات هي مصدر كل تجربة ومعنى وقيمة، كما أن إدراك الموضوع يتوقف على الذات، وذلك بعد القسمة العتيقة التي تجعل الموجود متأرجحا بين الذات والموضوع، وتعطي المثالية، باتجاهاتها، الذات مكان الأهمية في الإدراك والمعرفة، ولكن تختلف هذه الاتجاهات في رؤيتها لظواهر الوجود وكيفية التعامل معها، فتذهب المثالية الذاتية إلى أن الذهن وحده هو الجانب الحقيقي، أما المادة فليس لها وجود موضوعي مستقل خارج الذهن، وتميز المثالية النقدية بين نوعين من الظواهر: عقلية ومكتسبة، والأولى (العقلية) تسبق التجربة، والثانية (المكتسبة) تأتي عن طريق التجربة، وتعلي من شأن الأولى لأنها وسيلة إدراك الثانية. ورأت المثالية الشخصية أن محور الوجود هو الذات، ومن ثم فدراسة الوجود لا تنفصل عن كونها دراسة للموجود ذاته، وتحقيق هذه الخصائص في الوجود يمثل توجها نحو إظهار كشف الذات عن نفسها، وأخيرا توجهت المثالية المطلقة نحو الواحدية ورأت المثالية المطلقة وجود عقل مطلق أو لا متناه، تتجه إليه الطبيعة وسائر الموجودات في حركتها وصيرورتها، وبذلك تصير كل ظواهر الكون كشفا عن ذلك الاتحاد القائم بينها وبين المطلق.

للمرة الثانية، لن نفهم الكلام السابق إن لم نكن على وعي كاف بنظرية المعرفة، وتطورها في الفلسفة المثالية باعتبارها "أطروحة قائلة إن العالم الخارجي الذي يظهر للإنسان ليس مستقلا عن تصورات الذات

المفكرة"[٤]، وهو الأمر الذي دفع بالمعترضين الذين أدانوا هذا التوجه بإطلاق هذه التسمية عليه: المثالية الألمانية، لأنها ـ بكل ما سبق ـ تستبدل بالفرد الإنساني الحقيقي الوعي بالذات أو "الروح"، وبالتالي كانت الانتفاضة ضد هذه "المثالية" من أجل تحقيق "نزعة إنسانية حقيقية" على يد ماركس وإنجلز عام ١٨٤٥م.

للمرة الثالثة لن يكون الكلام مفهوما إن لم نقل إن هذه الفلسفة انتقلت من ألمانيا وغزت أنحاء واسعة من العالم الثقافي، وهناك حدث لها تحوير وتطوير يصل أحيانا إلى التغيير الجذري، ومن ثم فإن الحديث عن "المثالية" حديث فضفاض لا يخلو من مبالغات، إذ هي "مثاليات" وليست "مثالية" واحدة[٥].

وللمرة الرابعة لن يكون الكلام صادقا إن لم نقل إن الفنومنولوجيا هي الأخرى تعاني من التعددية التي تعرضت لها المثالية الألمانية، داخل ألمانيا وخارجها. وبدءا من مؤسسها إدموند هوسرل الذي انطلق من تأكيد مقولة أننا لن نكون متأكدين من الوجود المستقل للأشياء في عالم المادة، ولكن في مقابل ذلك ـ وعلى عكسه ـ "يمكن أن نكون على يقين من الكيفية التي تظهر لنا بها مباشرة في الوعي"[٦]، ولأن كل وعي هو وعي بشيء، ففي اللحظة التي أفكر فيها فإني مدرك بأن تفكيري "يشير باتجاه" موضوع ما. وداخل الذات المتفكرة يرتبط فعل التفكير وموضوعه، وأحدهما يتوقف على الثاني، وكي نصل إلى اليقين، يقول تيري إيجلتون، "لابد قبل كل شيء أن نتجاهل أو "نضع بين أقواس" أي شيء أبعد من خبرتنا المباشرة، لا بد أن نختزل العالم الخارجي إلى عينات ومحتويات فقط"، وهذا الذي نفعله هو

ما أطلق عليه هوسرل: الاختزال الفنومنولوجي. إن الاستمرار في بيان جوهر الفنومنولوجيا يقودنا إلى تأكيد أنها شكل من المثالية المنهجية، تسعى لاستكشاف تجريد اسمه "الوعي الإنساني" وعالم من الاحتمالات الخاصة.

دعنا نقفز، اضطرارا، إلى مفهوم التأويل بناء على ذلك الفهم الذي قدمه هوسرل لعلاقة الذات بالموضوع، وسنجد أن "الوجود" و "المعنى" مرتبطان ضرورة، ولا يمكن حدس وجود ذات دون موضوعٍ أو موضوعٍ دون ذات، لأنهما ـ ببساطة ـ وجهان لعملة واحدة، في هذه الحالة، هنا، يصبح العالم هو رؤيتي، وبتعبير أكثر ثقافة هو ما أموضعه، ولأنه نتاج وعيي أنا، فوجب عليه أن يتم إدراكه في علاقته بي، وهنا يتم رفع الذات لأنها أصل كل معنى ومصدره، وهي التي أتت بهذا الوجود إلى العالم. هنا يكون "المعنى" عند هوسرل "موضوعا قصديا" تم وضعه في النص، وتقف أمامه ذات، نحن بصدد عودة إلى ثنائية: ذات وموضوع، وبذلك يكون المعنى قد تم تثبيته مرة واحدة وإلى الأبد من قِبَل مؤلفه وقت الكتابة، والذي يعنيك في النصوص ليس هو النصوص، ولكن فعل معرفتك بها، والطريقة التي تدرك بها المعنى.

هنا سنجد أن وعود هوسرل تتكشف عن محصول هش من التأويل لأنها تضحي بالتاريخ الإنساني وباللغة ودورها وتاريخية المعنى، وهو ما تم الاشتغال على تلافيه من قِبَل مارتن هايدجر، الذي نقل الفكر الفنومنولوجي من مجال العقل الخالص، كما يتبدى عند هوسرل، إلى فلسفة تهتم بتأمل كيفية شعور المرء بأنه حي. وسنكون مضطرين، مرة أخرى، إلى القفز كي نصل إلى أن عمل هايدجر يتمثل في إعادة الدور الحيوي للغة في التأويل، فحيث تكون اللغة يكون العالم. وحاول هايدجر دحر ثنائية

الذات والموضوع، ومن ثم فإن التأويل عند هايدجر تاريخي بالمعنى الفلسفي للكلمة.

هذه الثنائية: ذات وموضوع، والقول بأن الموضوع هو ناتج وعيي به، انعكس لدى أ.د.هيرش، الذي ميز بين مستويين: المعنى والدلالة، فالمعنى هو ذلك الذي أكد ثباته هوسرل، وأن المؤلف ثبته مرة واحدة وإلى الأبد، أما المسموح به للقارئ فهو الدلالة، وهي الوعي الفردي والذاتي لكل متلق أمام الأدب، وقد صاغ هيرش مشروعه هذا في بناء فلسفي محكم، يمكن الروع إليه في كتابه "صلاحية التفسير" المنشور ١٩٦٧م.

طور هانز جورج جادامر هذا المشروع الفلسفي، بان رأى أن كل تفسير لعمل قديم إنما هو حوار بين الماضي والحاضر. وما يقوله "العمل لنا سوف يعتمد بدوره على نوع الأسئلة التي نكون قادرين على طرحها عليه، انطلاقا من نقطتنا المتقدمة في التاريخ. وسيعتمد كذلك على قدرتنا على إعادة بناء السؤال الذي يكون العمل نفسه إجابة عليه، لأن العمل هو أيضا حوار مع تاريخه الخاص. فكل فهم هو فهم منتج. إنه دائما فهم على نحو آخر، تحقيق لإمكانية جديدة في النص. إحداث اختلاف عنه. والحاضر ليس قابلا للفهم على الدوام إلا من خلال الماضي، الذي يشكل معه متصلا حيا، والماضي يدرك دائما من وجهة نظرنا الجزئية في الحاضر. وحدث الفهم يتم حين يندمج أفقنا الخاص للمعاني والافتراضات التاريخية مع الأفق الذي يقع فيه العمل"(٧). ويمكن اختزال الاقتباس السابق إلى: جدل الذات والموضوع، والمعنى هو هو، وأن وعينا بالتأويل يتم من خلال تبادل التأثير بين الذات والموضوع.

هذه . باختصار مخل . الخلفية المعرفية التي يتحرك فيها كتاب (نظرية التأويل) لمصطفى ناصف. ويمكن في ضوئها قراءة كل الوعود التي حققها في حياته –من منظوره –كما في قوله: "لقد كان التأويل في نظري الذي أفدته من الفنومنولوجيا والفلسفة الوجودية قرين البحث عن الهوية وتجدد الهوية"(٨)، ففي الحقيقة فإن "الهوية" هي "الذات" في المثالية، وكذلك في قوله: " عبارات الشعر خاصة عبارات جدلية ذات اعتماد قوي على عناصر محذوفة"(٩)، فهذا صدى نظرية التلقي والتي بدورها تطوير للفونومنولوجيا، خصوصا البولندي رومان إنجاردن، الذي اعتقد في أن كل عمل يتكون من فجوات gaps أطلق عليها "عدم التحدد"، وهذه مهمة القارئ في ملء فجوات النص.

إذا انتقلنا إلى السياق العربي نجد تشابها بين "أصول الفقه و" الهرمينوطيقا"، فبرغم أن التأويل يتعلق بكل شيء في الحياة، إلا أن الحديث عن التأويل هو حديث عن نص مكتوب فقط، وفي الغالب يتعلق بتأويل النصوص القديمة، وعلى وجه الخصوص النصوص ذات الصبغة الدينية: القرآن والإنجيل. وسنجد أنه في التأويل إصرار على فكرة "روح العصر"، وتعني استحضار روح عصر كتابة النص، استحضار البعد التاريخي في النصوص، وهذا ما لا يتحقق مع نص معاصر، إذ لم تتغير روح عصر مؤلفه عن روح عصر قارئه.

كما أن التأويل ذو صبغة دينية صرفة. إنه بحث في أصح طريقة لفهم النص "الديني" ومن خلال ذلك يمكن الانطلاق على سبيل الاستشهاد أو التوسع، إلى نصوص ليست ذات مرجعية دينية، ونتحدث عن تأويلها،

وقد حدث هذا في تراثنا البلاغي، بعد أن تم طرح السؤال عن إعجاز القرآن، وهل هو في اللفظ أو في المعنى، ثم تم الانتقال إلى دراسة اللفظ والمعنى في الشعر وعقد مقارنات بين إعجاز القرآن وصياغة الشعر، فهذا كله لخدمة قضية ذات مرجعية دينية وإن بدت لا تهتم بذلك، أو هي في أسوأ أحوالها تطور لهذه الفكرة الدينية.

هنا عندما نقف عند النص الديني، سيكون البحث عن (المعنى) من خلال (اللغة)، و"قد شهد البحث عن (المعنى في اللغة) تطورا مذهلا انتهى إلى الانتصار إلى أن المعنى ليس ببساطة شيئا معبرا عنه أو منعكسا في اللغة، بل إنها تنتجه فعلا. وليس الأمر وكأن لدينا معاني وخبرات نتقدم لنكسوها بعباءة اللغة، بل إننا لا نستطيع أن نملك المعاني أو الخبرات إلا لأننا بالدرجة الأولى نملك لغة بها نملك هذه المعاني والخبرات"[١٠]، وهذا ما يشكل خطرا على (مقاصد) النص الديني، لأنه لن يكون (تاريخيا) بهذه الصورة بعد أن أصبح مسموحا للقارئ بإعادة بناء المعنى في النص، ومن هنا تأتي قيمة كتاب (نظرية التأويل) الذي يطرح العديد من الإشكاليات التي تدور حول استنباط المعنى من النصوص (الدينية على وجه الخصوص)، وقد أصبح لدينا أكثر من تخطيط تأويلي: (ذاتي) – (موضوعي) – (ذاتي / موضوعي) [أو موضوعي /ذاتي]، فإلى أيهما نميل؟ وكيف؟

لذلك في الفصل الثامن (ثقافتنا والتأويل ٢) يمسك مصطفى ناصف بجوهر المشكلة في قوله: "إن ثقافتنا المعاصرة بين اتجاهين: أحدهما يعلي الدلالة الحرفية الساكنة والثاني يعلي الدلالة المتحركة" ويؤكد على أنه "قد عانت الثقافة الأدبية في تقدير الغامض والمفكك والمشتت والمجهول

والمهدوم"، مما يعني الانحياز إلى (الذاتي)، وفي أحسن الأحوال إلى (الذاتي الموضوعي)، وهو ما قد يهدد "ثبات" معنى النص الديني، الذي حاربت الثقافة الإسلامية لتثبيته.

إن (نظرية التأويل) كتاب يستحق العرض والدراسة والنقاش بصورة متعمقة، ويحتاج إلى عدد خاص من المجلة يفتح نقاشات جادة حول قضية لها ثقل تاريخي في تراثنا، وقادت إلى كثير من الصراعات المذهبية قديما وحديثا، وستظل كذلك، ومن هنا تأتي قيمة هذا الكتاب الذي يفتح بوعي ورفق بابا يقود إلى مناطق شائكة في الثقافة العربية والإسلامية.

الهوامش:

١. مصطفى ناصف (نظرية التلقي)٦، النادي الأدبي–جدة–٢٠٠٠
٢. السابق/٧
٣. مُحَمَّد توفيق الضو (مفهوم المكان والزمان في فلسفة الظاهر والحقيقة) ١٢، الاسكندرية–٢٠٠٣
٤. هنس زندكولر (المثالية الألمانية)٣٧–المجلد الأول–تحرير الترجمة العربية أبو يعرب المرزوقي، بيروت، ٢٠١٢
٥. لمزيد تفصيل راجع الفصل الثاني عشر من (المثالية الألمانية) مرجع سابق.
٦. تيري إيجلتون (مقدمة في نظرية الأدب) ٧٤ ترجمة أحمد حسان، القاهرة ١٩٩١
٧. السابق / /٨٦
٨. مصطفى ناصف / ٨
٩. السابق / ١٨٩
١٠. السابق / ١٨٨

الفصل السادس

السهل الممتنع

مدخل إلى تجربة السعيد عبد الكريم الشعرية

تعرض النقد العربي الحديث لتداعيات ثقافية غيرتْه عن النقد العربي القديم تغييرا جذريا، فظهرت في المدونة النقدية العربية الحديثة مفاهيم كثيرة، بدت متعارضة أحيانا، ومختلطة أحيانا أخرى.

كانت ثنائية (الوضوح – الغموض) واحدة من أهم الأفكار التي تم طرحها بانفعال في الغالب، وبتوجهات نقدية مسبقة، في كثير من الأحيان، وبالتالي لم تصل معظم هذه الدراسات التي دارت حول ثنائية (الوضوح – الغموض) إلى نتائج يمكن الاطمئنان إليها، إلا في حالات نادرة.

لعل سبب ارتباك المقاربات النقدية العربية الحديثة في ثنائية (الوضوح – الغموض) يرجع إلى سبب طارئ على الثقافة العربية الحديثة، لم يكن له وجود في الثقافة العربية القديمة، وهو ترجمة الأدب الأجنبي، وخاصة: الشعر الأجنبي، فعلى كثرة ما تجد من إشارات إلى قيام المفكرين القدامى بالترجمة من لغات العالم إلى اللغة العربية، لن تجد فيها ترجمة نص شعري (أذكّر بأن مفهوم الأدب في التراث العربي مفهوم مطاط، يعني ما نعنيه نحن

الآن بالثقافة، فيدخل تحته كل أنواع المعارف، ،انا استخدم مفهوم الأدب هنا بالمفهوم الحديث، والذي تنضوي تحته أجناس الأدب المعروفة: الشعر والرواية والمسرح والقصة القصيرة، وبهذا المفهوم لن نجد من "الأدب" بهذا المعنى في التراث العربي إلا الشعر).

كانت تصورات العرب عن الشعر هي تصورات الجاهليين بعد الاضطرار إلى إضافة تعديلات تقتضيها طبيعة الحياة العربية الجديدة بعد انتشار الإسلام والفتوحات، بما يضمن الاستمرار ضمن آليات عمل التصورات الجاهلية إلى حد ما، ومن ثم تم تشريع عدة نصوص لاستمرار هذه التصورات، ومن أشهرها نص ابن قتيبة (وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في ذه الأقسام فيقف على منزل عامر أو يبكي عند مشيد لبنيان لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر .... الخ) وتلاقى هذا النص مع تصورات الثقافة الإسلامية عن الماضي، وهي تصورات تجعل "الحقيقة" في الماضي وعلى التابعين إعادة إنتاج هذه الحقيقة. وبناء عليه لم يصلنا أي خبر عن أي محاولة لترجمة شعر أجنبي من أي لغة.

في القرن التاسع عشر، تبدأ ترجمة الشعر الأجنبي إلى اللغة العربية، ومه هذه الترجمة تظهر مقاربات وإشكاليات وأسئلة لم يكن للقدامى عهد بها، مثل قضايا الوزن واللغة والموضوعات والأخيلة والعواطف ومفهوم الشعر والشاعر والمجاز، فهذه قضايا تم تعديلها وتحويرها بما لم يكن موجودا في التراث، وعلى سبيل المثال ستجد تعديلات جذرية في مفاهيم مثل المجاز والخيال، وكان التراث يضعهما في صف "الكذب"، او مخالفة الحقيقة، لأن المجاز هو عكس الحقيقة والخيال تصورات لا تدعمها الحقيقة، ومع الرقن

العشرين يتم تقبّل الخيال باعتباره نشاطا إنسانيا معترفا به، لا يعكس الواقع وليس صورة منقولة منه، ولكن ذلك لا يجعله "عكس الحقيقة"، بل يتم التعامل معه باعتباره "حقيقة" إنسانية، وليست حقيقة "واقعية".

في هذا السياق سيكون للشاعر مجال أوسع من "التفكير الشعري" وستدخل تغييرات كثيرة على نمط القصيدة الموروثة من جهة الشكل والمحتوى والموضوع والصياغة والمجاز وكل ما يتعلق بالقصيدة، ومنها "طبيعة" الوعي بالشعر.

هنا يمكن أن نطرح سؤالا: ما الذي يوجد الشعرِ؟ متى تتحول اللغة من كونها أداة توصيل وإبلاغ إلى كونها شعرا؟ وهل يتعارض التوصيل مع الشعر؟ وهل يهتم الشعر بالتوصيل؟ وما الذي يهدف الشعر إلى توصيله؟ هذه اسلة ساذجة وبسيطة لكنها تحمل أي باحث في إجابته على هذه الأسئلة البدائية إلى مقاربات نقدية متعددة، لأن إجابات النقاد عليها لم تكن متفقة، وهي إجابات من شأنها أن توسع مدى التفكير النقدي في الشعر.

يمكن مراجعة الاقتراحات العديدة التي قدمها النقاد، كما فعل الشكلانيون والسرياليون والبنيويون والأسلوبيون، فالغرابة وكسر المعيار والخرق والإزاحة والتصوير وبناء عالم مفارق، وتحسين الواقع، هذه اشهر الإجابات (وليست كلها)، ولن أنساق وراء كل هذه الطروحات المعروفة والمعتبرة، ولكني سأتوقف أمام نقطتين لم تحظيا باهتمام كاف.

(أ) البراءة الشعرية

وهي أهم مولدات الشعرية على الإطلاق، وهي حالة من التظاهر بالبراءة العقلية، يمكن أن نتجاوز ونستخدم ألفاظا قاسية للتقريب والشرح، فنقول إنه نوع من التظاهر بالبلاهة أو التغابي الشعري، كأن يقول الشاعر: (أيد المنون قدحت أي زناد؟)، وهو يعلم حق العلم أن ما يقوله (باطل) وأن ما يحكيه لم يحدث وأن هذا لا يمكن تصديقه عقلا، وستجد هذا في كل الشعر الجيد الذي تعرفه، بل إن جودة هذا الشعر الذي يمكن لك أن تتخيله يقوم على هذا "التعالي" الذي يتواطأ فيه الشاعر والقارئ لتمرير هذه الحالة من "التظاهر" بعدم "الوعي"، وتذكّرْ أي بيت تحبه:

وللحرية الحمراء باب ... بكل يد مضرجة يدق

أنا الذي نظر الأعمى إلى شعري ... وأسمعت كلماتي من به صمم

الأم مدرسة إذا ما أعددها ... أعددت شعبا طيب الأعراق

وانظر إلى قول السعيد عبد الكريم:

أدري سوءة الأيام، سوءة من أضاعوني

فما بال الحكومات التي سرقة

هواء الله من رئتي

تسجل لون أربطتي

وأحذيتي

تسجل قهوتي، نفسي

تعد معي فناجيني

هذا واحد من أهم مولدات الشعر على الإطلاق، وكلما نجح الشاعر في زرع هذا الإحساس في القصيدة، كلما نجح في تقديم مبرر شعري للتواطؤ الذي سوف يمارسه القارئ معه، وفي اللحظة التي يمتنع فيها القارئ عن التواطؤ يفقد الشعر قيمته، ويتحول إلى "عبث لغوي"، أو "أغلاط دلالية".

وبنجاح الشاعر في تقديم "حالة" من التردد، وعدم ""اليقين" يستحوذ على مشاعر قارئه، وستبقى هذه الحالة هي مصدر "المجاز" في النص:

أي رائحة من بخور

تقرب بيني وبين الملاك الجميل الذي

عتق الوجع البربري بقلبي

وحط مناقيره فوق كفي وقال المواويل أول لي

وابتداء الخطى نحو درب يشي بالندى؟

هل يسأل الشاعر بقصد الحصول على إجابة؟ هل يعنيه بالفعل أن يعرف كنه هذه الرائحة، وهل تتواجد عناصر هذه الصورة هكذا في مشهد "واقعي": الشاعر – الملاك الجميل – الوجع البربري–قلبي – مناقير – كفي – المواويل – الخطى–درب – الندى.

ما الذي جمع هذه المفاهيم معا بهذه الصورة، وما الذي يجيز اجتماعها هكذا؟ إنها حالة "البراءة" والتظاهر ب"السذاجة"، ويتواطأ القارئ ويأخذ الكلام "على عواهنه".

هنا سيبدو لفظ "مجاز" وسؤال "إنشائي" حلا لا يقل سذاجة عما يفعله الشاعر، إن الاحتماء بهذا الخطاب الذي يحيل هذه الصورة الجميلة إلى "مجاز" و"أسلوب إنشائي" يفسد الصورة البديعة التي يقدمها الشاعر هنا، لأنه يساوي بين ملايين الحالات التي يمكن أن توصف بالمجازية والإنشائية، وبذلك تغيب "براءة" كل شاعر على حدة وراء "قولبة الحالة" وتنميطها بأنها "مجاز" و"أسلوب إنشائي".

إذا اختفت هذه الحالة اختفى الشعر. ففي اللحظة التي يفقد فيها الشاعر مقدرته على تجسيد حالة "الباءة" والسذاجة هذه، تغلب عليه النزعة العقلانية وتغيب جماليات "التغابي الشعري" التي هي جوهر بناء الصور في الشعر.

وإلى الشاعر شيلي يرجع فضل الإشارة إلى هذه الحالة، وهو الذي وصفها بأنها (القدرة على السلبية) وشرحها سيسل دي لويس بأنها الحالة العقلية التي يكون فيها الشاعر قادرا على أن يبقى في حيرة وغموض وشك، دون أن المحاولة المفرطة للوصول إلى الحقيقة والسبب، ويُفهم من كلام سيسل دي لويس أنها حالة يتعرض لها الرسام والموسيقي والمبدع عموما، وليست خاصة بالشاعر فقط، وعلى مقدرة الشاعر في الوصول إلى هذه الحالة العقلية يكون نجاحه في بناء العالم الشعري.

وهنا سيبدو السعيد عبد الكريم متمكنا جدا من (القدرة على السلبية) وباحتفاظه بهذه (الحالة العقلية) يعزل وعيه عن التصورات المسبقة والصور الجاهزة عن إدراك الكون، وفي هذه الحال يحاول السعيد عبد

الكريم أن يرى أشياء الوجود في علاقات جديدة وسياقات جديدة، وهذه العلاقات تمنحه مقدرة على الانطباعات، وبهذا ينشأ الخيال الشعري الخاص به، فتكون صوره جديدة، ورؤاه مدهشة، كما في:

١. أنا في بلادي
٢. أرش اليمام
٣. على غصن روحي
٤. وانسى جروحي
٥. لكيما أغني
٦. وأخلف ظني بظني
٧. وأترك للحب بابا
٨. لكيما يغادر لحني
٩. ومن أجل فرحة طفل
١٠. أُكبّرُ بالون قلبي
١١. وأفرش عشبة روحي ضياء
١٢. بلون عبير الصبايا
١٣. أُرِسّمُ عين السماء
١٤. أغني

صنا صور شعرية أنتجتها مقدرة فائقة على (القدرة على السلبية) وسيبدو السعيد عبد الكريم قادرا على تثبيت هذه (الحالة العقلية) والكتابة في ضوئها، فتظهر له أشياء الوجود في علاقات جديدة، ومن خلال هذه العلاقات ستجد العديد من الصور الجزئية يتم بناؤها من جديد. يمكن تقسيم الصور في المقطع السابق من (١-٥) و (٦-٨) و(٩-١٤) ففي هذه المقاطع من سطور الاقتباس السابق تتواجد ثلاث صور يربط الشاعر بينها بحرف العطف (و) وتلعب الواو العاطفة دور الترابط عن طريق (السبك) وهو الربط على المستوى الأفقي (بين الجمل) ويعتمد الشاعر عن طريق (الحبك) وهو علاقة الربط على المستوى الرأسي من خلال جملة التصدير التي بدأ بها الشاعر نصه (أنا في بلادي)، واللفظة التي تلعب دور ضابط الإيقاع النصي وهي كلمة (أغني)، بدءا من ورودها في عنوان النص وتكرارها ختاما مع كل دفقة شعورية يمر بها الشاعر في هذا النص.

داخل هذه الصور ستجد (أنا في بلادي / أرش اليمام / على غصن روحي/ وأنسى جروحي / لكيما أغني) هنا "أفعال" تترتب عليها "نتائج" فكونه في بلاده يؤدي إلى فعل شعري غريب يدفعه إليه نجاحه في لبقاء في "حيرة وغموض وشك" ولا يبذل الشاعر أي محاولة لتجاوز هذه الحالة، وفي هذا "الجو الشعري" يجوز للشاعر أن "يرش الحمام" وأي محاولة للقول بأن هذه استعارة وشبه كذا بكذا وحذف كذا لن تكون قادرة على جلاء الصورة، لأن هذه الصورة لا تقوم على ملاحظة الواقع أو نقله، إنها ليست محاكاة، إنها "إبداع".

ويكون السطر الشعري التالي (على غصن روحي) منسجما تماما مع

(أرش الحمام) مهما خالف منطق اللغة والاستخدام والواقع، فللشعر منطقه وأعرافه.

وتبرز "الجروح" هنا بروزا جماليا في قوله (وأنسى جروحي) وهنا انتقال معنوي حيث لا علاقة بين هذا السطر وما سبقه، ويكون على القارئ ردم هذه الفجوة الدلالية بين الأسطر من خلال تكثيف المعاني الشعرية التي يخلقها القارئ بنفسه ليعيد بناء المعنى الشعري، وهي عملية تختلف من شخص لشخص، ومن لحظة لأخرى، وهذا ما يمنح النص الشعري مقدرته الفائقة على التجاوب مع مشاعر كل من يتلقاه، وبهذا يضمن القارئ الاستمرار على التواجد في حوزة "الشعري" لأن النص إذا كف عن الإيحاء تحول إلى (أيديولوجيا)، إلى معنى ثابت.

ويمكن متابعة باقي الصور المكونة للنص الشعري كله وملاحظة كيف ينجح السعيد عبد الكريم في تقمص (المقدرة على السلبية) في باقي القصيدة.

(ب) استخدام اللغة

التفت النقاد القدامى إلى أهمية "اللغة" من جهات مختلفة، تعلّق بعضها باللفظ المفرد والبعض بالعبارة وبعض آخر بالأسلوب، وتم بناء خطاب نقدي متكامل حول "اللغة" في الشعر، لن أعيد تلخيص شيء منه هنا.

أود الحديث عن (المعنى الشعري) وكيف يتخلّق. "لغة الشعر لغة جمالية لا تشير إلا إلى نفسها"، هذه العبارة تلخص "الجمالية" التي تم

الحديث عنها بتصورات عديدة، أشهرها (الأدبية). وانطلاقا من هذه "الجمالية" فإن الشعر لا ينقل معاني مطلقا، وهي في أحسن أحوالها (معان شعرية) ووصفها بأنها (شعرية) يقطع علاقة هذه (اللغة الشعرية) باللغة المعجمية، صحيح انها هي نفس الألفاظ خاضعة لمقاييس الصواب والخطأ وبناء العبارة الذي أقره منطق هذه اللغة، ولكن لعبَ الشعرُ على دلالات هذه اللغة فكفت معانيها عن أن تكون دلالية، وتحولت إلى معان شعرية. ويمكن القول بأن الشعر يتولد في اللحظة التي يكون المتلقي مضطرا إلى تجاهل الدلالة اللغوية (المعجمية) لما يقرأ، وإن لم ينجح فسوف يقع في إساءة فهم الشعر اذي يقرأه. وعلى سبيل المثال، حينما يقول السعيد عبد الكريم:

١. بسطاء ككسر الثوابت نحن
٢. فصبي النوارس في صوتك الحلو
٣. كيما تمر على رئتي نسمة من فمك
٤. مرسلا صرت حين احترقتُ بناري
٥. وصار الذي كنته أزلا كائنا ومريدا
٦. يساقط من رأسه موضعا لي
٧. وصبحا يهل على ركبتيك
٨. وبعض شموس
٩. تمارس نوعا من اللهو بين الحنايا
١٠. تصيرين نورا
١١. فنعلن عن ثورة من غرام عنيف

في هذا المقطع الشعري من نص بعنوان (باب واحد لعصفورة واحدة)، ما الذي نجده في هذا البناء اللغوي. هنا (١١) سطرا شعريا، يمكن تقسيمها إلى ست جمل لغوية تؤسس هذا المقطع الشعري، وهذه الجمل تقع كما يلي (١) و(٢-٣) و(٤) و(٥-٩) و(١٠) و(١١) فإذا بحثت عن الروابط المنطقية بين هذه الجمل فلن تجد، فما الذي يجعل الجملة الثانية في البيتين (٢-٣) مترتبة على الجملة الأولى في البيت (١) وما علاقة الجملة الثالثة بالثالثة في البيت الرابع، وما الذي يؤدي إلى الجملة الرابعة في الأبيات(٥-٩)وهكذا إلى نهاية المقطع، ستجد استحالة تقدير ذلك بمنطق البناء اللغوي، ولكن لغة الشعر لها منطق آخر، لأنها لا تعتمد على المعنى الدلالي، فالشاعر يخلق معناه الشعري من هذه لبجمل اللانحوية (بمفهوم تشومسكي) وأشباه الجمل (بمفهوم كاتز)، وهي جمل سليمة من جهة النحو والعلاقات النحوية والصرفية، لكنها لا تجري على منطق اللغة، فالشاعر يضع مفرداته في علاقات جديدة، لم يكن ليسمح بها منطق اللغة، إن "كسر الثوابت) يستحيل وصفه بالبساطة، حتى نشبهه بنا، كما ورد في البيت، كما أن فعل الأمر (صبي) يقتضي اقتراحات عديدة تقدمها اللغة، بعضها مدي (الماء – الشاي – القهوة – الشراب ... الخ) وبعضها معنوي (العذاب – الهدوء – ... الخ) ولكن ليس من بين ما تقدمه بدائل اللغة (النوارس)، هنا خرق لمنطق اللغة، يعطل التوصيل والإبلاغ، وهو المنطق الذي تقوم عليه اللغة، وغذ يفعل الشاعر ذلك يكون بحاجة إلى اختراع "معنى" آخر، هو المعنى الشعري، والعالم الذي سوف يقدمه المقطه هو (عالم شعري)، عالم متخيل، إنه ليس واقعا، ولا محاكاة لواقع، ولا تمثلا

لواقع بالتجميل أو التحسين، إنه عالم جديد يقوم الشاعر بتأسيسه، في هذا العالم يصح صبُّ النوارس (في صوتك الحلو) وهذه النوارس (تمر على رئتي) ويكون مرورها (نسمة) وكل هذا من (فمك)، هنا لا يمكن بحال الاعتماد على المعاني التي توفرها المعاجم للألفاظ، وأي إحالة إلى معانيها المعجمية تفسد الشعر، وتقتل التدفق الشاعري الذي يخلقه الشاعر.

ولك أن تتخيل هذه الصورة في البيت الرابع من الاقتباس، وفيها ينبني المعنى الشعري على هذا الالتباس الواقع في صياغة البيت من خلال إعادة توزيع الكلام وتقديم خبر (صرت) والابتداء به، وتأخير المتعلق (حين احترقت بناري) واي احتكام إلى منطق اللغة لا يمكن من خلاله فك شفرات المعنى هنا، فما معنى (حين احترقت بناري صرت مرسلا)، وأي منطق في هذا؟ وكيف يكون (مرسلا)؟ لكن هذا الذي لا يجيزه منطق اللغة الدلالية تقدمه اللغة لشعرية، إنها "حالة" يقدمها السعيد عبد الكريم، وينجح في ذلك، وكلما أوغل المعنى الشعري في عدم التحديد كلما نجح في بعث هذه الحالة، لذلك يستمر الشاعر في وصف هذه الحالة بما يزيدها ضبابية، (وصار الذي كنته أزلا كائنا ومريدا) هنا يتوقف المعنى المعجمي تماما، لأن الاحتكام إليه يفسد هذه الحالة الذي يبنيها الشاعر ويضعنها فيها، وبالتالي وجب علينا إفساح المجال للريا والخيال كي يتألق هذا المعنى الشعري الذي ينحته الشاعر فيكتمل قوله: (يساقط من رأسه موضعا لي/ وصبحا يهل على ركبتيك/ وبعض شموس/ تمارس نوعا من اللهو بين الحنايا) هنا يكون الإبداع في أجمل معانيه وأبسطها، فكل إيغال في القراءة يقود إلى الابتعاد عن المعنى الدلالي خطوة جديدة، ويكثف من حضور

المعن الشعري، الذي يبني فيه الشاعر عالمه وفق منطق الشعر، في هذا العالم المفارق للواقع تكون علاقات الأشياء جديدة، ورؤية الأشياء جديدة، تظهر براءة الكون ودهشة الجمال، لينتهي المقطع بهذه الضراعة الشعرية (تصيرين نورا) في هذه الثانية تقع هذه الجملة الأخيرة ختاما ملتبسا لهذا المقطع فيزيد في إقصاء المعنى الدلالي (فنعلن عن ثورة من غرام عنيف)

الفهرس